

Los gustos artísticos de los «novatores» valencianos en torno a 1700: la colección de pintura de los marqueses de Villatorcas

papers at core.ac.uk

provided by Repositori d'Objectes Digitals

Universitat de València
yolanda.gil@uv.es

RESUMEN

La casa del primer marqués de Villatorcas era famosa en la Valencia de finales del siglo xvii por la importante biblioteca que albergaba, sede de reuniones de carácter literario y científico. En 1702, el hijo y heredero del marqués, Juan Basilio Castelví, se casaba con la condesa de Cervellón y, con motivo del matrimonio, su padre le cedió una importante colección de pintura de la que destaca la procedencia italiana de la mayoría de los lienzos, sobre todo napolitanos, y la abundancia de pintura de género, de paisajes, de bodegones o de ruinas. El artículo nos permite estudiar la colección y su distribución en el interior de la vivienda.

Palabras clave:

marqués de Villatorcas, conde de Cervellón, Valencia, biblioteca, coleccionismo de pintura, *novatores*, Esteban March, Ribera.

ABSTRACT

The artistic tastes of the valencian «novatores» around 1700: the painting collection of the marquis of Villatorcas

The House of the Marquis of Villatorcas was famous in the late xviii century Valencia due to its important library and to the scientific and literary meetings that took place in it. In 1702, the son and heir of the marquis, Juan Basilio Castelví, married the countess of Cervellon and on account of this marriage, he was granted by his father with an important art collection. It was made by paintings, most of them of italian origin, specially from Naples, and a great number of genre painting, landscape, ruins, and still-life. This article allows us to analyse this collection and its distribution in the house.

Key words:

Marquis of Villatorcas, Count of Cervellon, library, painting collection, Esteban March, Ribera.

1. Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación HUM2004-05262. Agradezco las sugerencias realizadas por los profesores Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer, Bonaventura Bassegoda y María Carbonell.

2. «Assumpto político: ¿Qué arte es más esencial en una república? Para el Celsísimo Alcazar de Valencia. Lunes a 21 de abril 1681», *Papeles varios en prosa matemáticos, políticos i jocosos a diferentes asumptos. Escrito por Dn. Joseph Orti i Moles y copiados por un sobrino suyo. Dn. Joseph Vicente Orti i Mayor*, p. 44-54. Biblioteca Serrano Morales, 6564.

3. La importancia de la biblioteca de los Villatorcas como lugar de encuentro ha sido resaltada por V. PESET LLORCA, *Gregori Maïans i la cultura de la Il·lustració*, Valencia, 1975; V. NAVARRO, *Tradició i canvi científic en el País Valencià modern*, Valencia, 1985.

4. A.P.P.V., Prot. 2578. Not. Vicent Guill, 25 de febrero de 1702. Cuando este trabajo se encontraba terminado, ha aparecido el libro de Amparo FELIPE ORTS, *El conde de Cervelló y el Consejo de Italia. Escritos políticos en el exilio austracista (1724-1746)*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2007, que constituye el primer intento de trazar una biografía del conde de Cervellón y que se convierte en referencia insustituible para acercarse a su trayectoria política. Allí aparece reproducida, en nota al pie, esta colección (p. 10). Conocemos dos versiones del documento: la original en el Archivo de Protocolos del Patriarcar Ribera en Valencia y otra en el Fondo Fernán Núñez de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional.

5. Inventario de los bienes

«La más perfecta pintura consiste en saber mentir en la lisura de una tabla los fingidos lejos de las sombras y las aparentes cercanías de los claros; y está más perfecta, quando más engaña la vista»².

Los nombres de José Castelví y Alagón (†1722), primer marqués de Villatorcas, y de su hijo, Juan Basilio Castelví Coloma (†1754), conde de Cervellón por vía matrimonial, son hoy sobre todo conocidos como propietarios de una nutridísima biblioteca en torno a la que se reunieron algunas de las más importantes tertulias y academias valencianas entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII³. En este caso, la capitulación matrimonial entre don Juan Basilio Castelví —hijo del marqués de Villatorcas— y Francisca María Mercader —condesa de Cervellón—, firmada en 1702, nos permite conocer la colección de pinturas que el marqués cedió a su hijo en el momento del matrimonio⁴ y un inventario realizado unos años después nos describe la distribución de la colección en la vivienda y la adición de nuevas pinturas en parte procedentes de la familia de la condesa⁵.

La colección que nos ocupa debió ser conformada por José Castelví y Alagón, primer marqués de Villatorcas, que la donó a su hijo junto a prácticamente todos sus bienes en el momento del matrimonio. El cuidado con el que los documentos notariales describen las pinturas haciendo referencia a sus temas, autores e insistiendo en su procedencia, casi siempre italiana, está bien alejado de la mayoría de documentos de la época. No se hace alusión a tamaños ni valoración económica, lo que suele ocupar casi siempre estos documentos, sino que, de alguna manera, se alardea del contenido de la colección. Los inventarios citan, además, a artistas como Esteban March, Ribera, Mattia Preti, Stanzione, Tempesta, Giacinto

Brandi, El Boni o El Cornelio, autores algunos de ellos muy poco conocidos en Valencia. El documento es la donación de un conocedor que —fuesen o no acertadas las atribuciones— adquirió estas pinturas como tales y para el que tan importantes como los nombres son los temas, las batallas, los paisajes, los bodegones, las ruinas y la procedencia italiana de los lienzos.

Probablemente, la colección no era sino la continuación de la biblioteca que constituía el orgullo de la casa. Biblioteca y colección entendidas como un conjunto deben ayudarnos a entender el microcosmos intelectual de la minoría culta valenciana que ha sido incluida dentro de la corriente de los *novatores*, de los que los Castelví fueron tal vez los principales promotores. En ese ambiente cultural, en el que se mezclaba el interés por la antigüedad y por los últimos avances científicos y en el que se pugnaba por mostrar la agudeza de ingenio y la erudición a veces en un entorno jocosos, la pintura no debía ser un simple elemento decorativo. Las líneas generales de la colección nos muestran un conjunto escogido de pintura preocupado por la representación del natural, por la incidencia de la luz y la sombra, la representación de bodegones, paisajes, batallas o ruinas. El del marqués de Villatorcas es un tipo de coleccionismo típico de una minoría culta del siglo XVII que podemos encontrar en diferentes variantes desde Roma hasta Valencia, pasando por la corte española.

Ese núcleo de renovación artística, científica y literaria fue muy pronto disuelto con el estallido de la Guerra de Sucesión. El marqués de Villatorcas quedó marginado en Madrid y su hijo, el conde de Cervellón, exiliado en Viena durante cuarenta años⁶. La colección quedó de alguna manera congelada y se inició su imparable dispersión.

El perfil intelectual de un coleccionista: el marqués de Villatorcas

La familia Castelví, instalada al menos desde el siglo XVI en el palacio de la plaza de Predicadores de Valencia, conocido hoy como palacio de Cervellón, venía caracterizándose por su implicación en el gobierno de la ciudad y su reino a través del cargo de gobernador y por su participación en un buen número de iniciativas culturales y científicas.

José Castelví y Alagón (†1722), primer marqués de Villatorcas, era hijo de Basilio Castelví y Ponce, y Laura de Alagón. Su padre había ocupado el cargo de gobernador de Valencia, como más tarde lo ocuparían su hijo y su nieto, y entre 1663 y 1664 desempeñó, de manera interina, el cargo de virrey de Valencia. José Castelví fue menino de Carlos II, castellano del castillo de Orihuela, y ostentó el cargo de gobernador de Valencia. En agradecimiento a sus servicios a la monarquía en 1690 le fue concedido el título de marqués de Villatorcas y, en 1691, fue nombrado virrey y capitán general del Reino de Mallorca, cargo que ostentó hasta 1698. Entonces fue nombrado consejero de capa y espada en el Consejo Supremo de Aragón y pasó a instalarse en Madrid⁷.

El padre del marqués de Villatorcas, Basilio Castelví, había ejercido como anfitrión o «mecenas» —así aparece en los textos de la época— en las reuniones de la Academia de los Soles, asambleas de carácter literario celebradas en Valencia en 1658 y 1659⁸. Las sesiones habían tenido lugar en la casa de los Castelví y había ejercido como presidente Andrés Coloma, conde de Elda. Años después, en 1671, José de Castelví se iba a casar con su hija, Guiomar Coloma. De esta manera, con el matrimonio no habían hecho sino unirse dos familias de muy similares intereses culturales, como años después sucederá con Juan Basilio Castelví y la condesa de Cervellón.

Las primeras noticias de José de Castelví están ligadas a su participación en diversas academias valencianas de las denominadas «de ocasión» —reuniones de carácter literario que se celebraban de manera esporádica con motivo de alguna celebración concreta—. En 1669, participa en la denominada Academia a los Años de Carlos II, celebrada en el Palacio Real de Valencia y a la que él contribuirá con una composición poética⁹. No será hasta 1680 que lo volveremos a encontrar en la denominada Academia al Casamiento del Rey en el mismo lugar y donde ya aparece acompañado de algunos de los que, por esos mismos años, iban a iniciar junto a él otras reuniones de carácter más estable, Gaspar Mercader y Marco Antonio Ortí¹⁰.

El hecho de que tanto José de Castelví como su padre ocupasen, de manera sucesiva, el cargo

de gobernador de Valencia, debió ser determinante para que sus primeras incursiones académicas se realizasen en el mismo ámbito del Palacio Real, residencia del virrey. Sería en el mismo palacio donde empezaría a reunirse de manera periódica la denominada Academia del Alcázar, a la que pertenecería José de Castelví. Según Ximeno, la Academia se constituyó en 1670, pero las primeras noticias que tenemos de ella datan de 1681. En ese año, decidió conmemorar la muerte de Calderón de la Barca editando unos «fúnebres elogios» con composiciones, del mismo marqués de Villatorcas, de Gaspar Mercader, Marco Antonio Ortí, José Ortí, Francisco Figuerola, Jacobo Fuster y Vicente del Olmo¹¹. Los elogios fueron editados por el marqués de Villatorcas, con lo cual se inició un tipo de actividad editorial que iba a ser una constante, tanto en su vida como en la de su hijo.

Al parecer, esta academia se encargó de organizar diferentes representaciones teatrales en el palacio, la más conocida de ellas es la de *La fiera, el rayo y la piedra*, también de Calderón de la Barca, realizada en 1690 en conmemoración de la boda de Carlos II y Mariana de Neoburgo, y en la que parece que Castelví tuvo un papel importante. Esta representación ha disfrutado de una singular fortuna historiográfica, ya que la adaptación del texto de Calderón al contexto valenciano y a la conmemoración de la boda real se ha conservado en forma de manuscrito —procedente de la biblioteca del conde de Cervellón¹²— acompañado de veinticinco dibujos que lo convierten en uno de los escasísimos ejemplos de escenografías de la época conservadas en España¹³. Debió ser Castelví, el único con autoridad suficiente para ello, el que se encargó de la adecuación de los salones del Palacio Real y la supervisión de las escenografías para la puesta en escena de la obra —así lo indica el hecho de que el manuscrito quedase en su poder¹⁴.

Una vez extinguida la Academia del Alcázar, que se reunía en el Palacio del Real, el marqués de Villatorcas pasó a aglutinar otra academia, que comenzó a reunirse en la casa que poseía en la plaza de Predicadores. El traslado de las reuniones a la casa del marqués no hacía sino recalcar el carácter de anfitrión que probablemente Castelví ya ejer-

8. P. MAS I USÓ, *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705): teoría y práctica de una convención*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1991, p. 99-103.

9. P. MAS I USÓ, op. cit., p. 454.

10. *Ibidem*, p. 483.

11. M. CERDÁ, «Exequias de Calderón en Madrid: La Academia del Alcázar en Valencia», *Revista de Valencia*, tomo 1, 1880-81, p. 346-348; J. DE CASTELVÍ Y ALAGÓN, *Fúnebres elogios a la memoria de D. Pedro Calderón de la Barca, escritos por algunos apasionados suyos del Alcazar; a instancia de Don Joseph de Castelví y Alagon, marques de Villatorcas... que es quien saca a luz estos papeles*. En Valencia: por Francisco Mestre..., 1681.

12. Entre los manuscritos conservados en la biblioteca del Conde de Cervellón a la muerte de éste, se encontraban la *Loa para la Comedia, la Fiera, el Rayo*, etc. en cuarto y la *Comedia por el Conde de Altamira. Con Mapas*. Esta «comedia» no es sino el manuscrito al que nos referíamos en la nota anterior, conservado en la Biblioteca Nacional con el título *Fiesta de la comedia que mandó ejecutar, en el Real Palacio de Valencia, el Excelentísimo Señor Don Luis de Moscoso Osorio Hurtado de Mendoza, Sandoval y Roxas; Conde de Altamira...* Su procedencia está catalogada de la biblioteca del conde de Cervellón.

13. A. VALBUENA PRAT, «Escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVI, 1930, p. 10-11; P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La fiera, el rayo y la piedra: comedia de Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690: (Biblioteca Nacional, ms. 14614)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, ed. M. Sánchez Mariana y J. Portús; J. NAVARRO DE ZUVILLAGA, «La escenografía realizada por Gomar y Bayuco para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón dada en Valencia en 1690», en J. HUERTA CALVO, H. DE BOER, F. SIERRA MARTÍNEZ, *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. III, Amsterdam, 1989, p. 731-762; A. EGIDO MARTÍNEZ, «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de «La fiera, el rayo y la piedra» de Calderón», en T. FERRER, M. V. DIA-GO MOCHOLI, *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, 1991, p. 387-406.

14. Las escenografías fueron realizadas por los pintores Bautista Bayuco y José Gomar, ambos discípulos de Caudí con los que sin duda hubo de tratar Castelví.

muebles de los Exmos. Señores Condes de Cervellón. S. f. A.H.N. Sección Nobleza, C. 178, D. 7.

6. A la trayectoria intelectual del conde de Cervellón en Viena y sus encargos artísticos, pensamos dedicar futuros trabajos.

7. Los datos biográficos funda-

mentales del marqués de Villatorcas son aportados por J. RODRÍGUEZ, *Biblioteca Valentina*, Joseph Tomas Lucas, Valencia, 1747, con el que mantuvo una relación personal. A estos datos, V. XIMENO, *Escritores del Reyno de Valencia*, Josef Estevan Dolz, Valencia, 1747, añade únicamente la fecha y el lugar de su fallecimiento.

15. J. E. SERRANO MORALES, «Noticia de algunas academias que existieron en Valencia durante el siglo XVII», *Revista de Valencia*, tomo I, 1881, p. 441-452.

16. C. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Su obra en P. MAS I USÓ, J. VELLÓN I LAHOZ, *Gaspar Mercader: Obra poética y dramática*, Kassel, Reichenberger, 1999. No debe confundirse con su antepasado, Gaspar Mercader y Carroz, miembro de la Academia de los Nocturnos de Valencia y autor de *El Prado de Valencia* (1600).

17. Véase, sobre todo, V. NAVARRO BROTONS, «La renovación de la actividad científica en la España del siglo XVII y las disciplinas físico-matemáticas», en M. SILVA SUÁREZ (ed.), *Técnica e ingeniería en España. II. El Siglo de las Luces. De la ingeniería a la nueva navegación*, Real Academia de Ingeniería, Institución «Fernando el Católico», Pressas Universitarias de Zaragoza, especialmente p. 39-42; M. BERNAT I ROCA, J. SERRA I BARCELÓ, «Els «novatores» de Montision i la reforma del Sistema Mètric Mallorquí», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 59, 2003, p. 109-132.

18. ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Protocols, V-173, not. Joan Vanrell, f. 111 v.-112 v., 1692, 4 de agosto, Joana Aixartell, viuda de Miquel March, de Pollença, y su hijo Antoni March Aixartell, firman ápoa al Ilmo. Sr. D. Joseph de Castelví, marqués de Villatorcas, virrey y capitán general, de 600 piezas de 8, recibidas por manos del Dr. Joaquim Fiol y Sastre, doctor en ambos derechos, por el precio y valor de la librería del Sr. Dr. Gabriel Martorell, presbítero, vendida a través del dicho Dr. Fiol. Agradezco la noticia, que, sin duda, deberá ser puesta en valor en otro contexto, al profesor Marià Carbonell.

19. Sobre la familia de Martorell, véase A. PLANAS, «Los juristas mallorquines del siglo XVII», *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heraldics i Històrics*, 11, 2001, p. 59-105.

20. ARM, Protocols, 4601, not. Antoni Estela, f. 31. Después de fallecer, en 1691, se generó un pleito que terminó con la cesión de los libros a la citada prima, que fue la que, en 1692, los vendió al marqués de Villatorcas. ARM, Protocols, V-172, not. Joan Vanrell, f. 34; 1691, 23 de febrero y ARM, ibidem, f. 73; 1691, 28 de marzo.

21. R. ROSSELLÍ, P. SALAS, *El Barroc a Pollença: Noticiari de la Història de Pollença*, Pollença, 2001, p. 38.

cía en el Palacio Real y, por otro lado, volver a convertir la casa en lugar de reunión, como ya lo había sido en tiempos de su padre con la Academia de los Soles. La Academia se puso bajo la advocación de Nuestra Señora de los Desamparados y San Francisco Javier. Según Serrano Morales, el primer presidente fue D. José Ortí y Moles y estaba dedicada a la política, a las matemáticas, a la poesía, a la música, a la danza y a la representación¹⁵. Da la sensación de que, con el cambio de sede, las reuniones habían experimentado también una ampliación de sus intereses, puesto que ya no se limitaban a los puramente literarios, sino que se acercaban a los científicos, temas que caracterizarán a muchas de las tertulias de la época. Pero las reuniones en la casa de la plaza de Predicadores durarían poco tiempo. Solamente un año después de constituirse la academia, José de Castelví sería nombrado virrey de Mallorca y la academia debió trasladarse, ya sin su presencia, a la casa del Conde de la Alcedia.

Los miembros de las academias del Alcázar o la que se reunió después en casa del marqués y los participantes en los Elogios a Calderón son una buena muestra del círculo cultural en que se movía José de Castelví antes de su traslado a Mallorca. El más destacado de todos ellos debía ser Gaspar de Mercader y Cervellón, conde de Buñol y Cervellón (1656-86). Mercader fue un activo participante en las academias valencianas de la segunda mitad del siglo XVII y, en 1679, publicó un texto histórico-político, el *Retrato político del señor rey de Castilla don Alfonso el octavo*. Compuso, además, un número importante de piezas dramáticas con el destino de ser representadas en estas academias, y también se dedicó a la poesía lírica¹⁶. Mucho después de su temprana muerte, su hija y heredera del título casaría con el hijo de Castelví, Juan Basilio, desde entonces conde de Cervellón. Al igual que Castelví, muchos de los participantes en estas reuniones tenían cargos de cierta relevancia en la administración de la ciudad y formaban parte de familias donde la asistencia a justas y academias era tradicional. En los Elogios a Calderón se publicaron poemas del fallecido notario Marco Antonio Ortí (1593-1661) y de su hijo José Ortí y Moles (1650-1728), que, al igual que su padre, ocupó el cargo de secretario de los tres estamentos del reino, regentó el libro de memorias de la ciudad y fue un habitual de las academias y de los certámenes poéticos celebrados en Valencia hasta el estallido de la Guerra de Sucesión. Será precisamente Ortí y Moles quien aparezca en principio como primer presidente de la Academia que pasó a reunirse a casa del marqués de Villatorcas y es gracias a sus notas que conocemos la actividad académica de la época. La inexistente separación entre tertulias o academias puramente literarias y otras de carácter científico

se demuestra por la presencia en los Elogios a Calderón de Vicente del Olmo. Éste último había publicado, en 1653, la *Lithologia o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las canchales que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*. Declarado discípulo del matemático jesuita José Zaragoza, en 1671 publicó su *Geometría especulativa y práctica de planos y sólidos* y, en el año 1681, salía a la luz su obra más conocida: *Nueva descripción del Orbe de la tierra*.

La biblioteca

José Castelví ejerció como virrey de Mallorca entre 1691 y 1698, y su traslado a las islas no menguó ni mucho menos sus intereses culturales. Probablemente allí entró en contacto con el círculo creado en torno al ya fallecido Vicente Mut (1614-87), historiador, ingeniero y astrónomo mallorquín. Mut había mantenido una fluida relación con el matemático jesuita José Zaragoza, que después se instalaría en Valencia y al que se considera precursor de la renovación científica de los *novatores* valencianos. También había mantenido correspondencia con Kircher, autor frecuentemente citado en los escritos conservados de las academias valencianas y bien representado en la biblioteca del marqués, al igual que lo estaban Zaragoza o él mismo¹⁷.

Con toda probabilidad, el marqués tenía ya una crecida biblioteca antes de marchar a Mallorca, y debió ser allí donde se reunía la academia bajo la invocación de Nuestra Señora de los Desamparados y de San Francisco Javier, pero esa biblioteca se vio considerablemente ampliada tras su estancia en Mallorca. Hasta ahora se afirmaba que el marqués había comprado una biblioteca en el puerto de Mahón, actualmente —gracias a documentación aportada por el profesor Marià Carbonell— sabemos que, en 1696, siendo virrey de Mallorca, Castelví compró por seiscientas piezas de ocho la librería del presbítero Gabriel Martorell¹⁸. El Dr. Gabriel Martorell y Aixartell, de una familia hacendada de Pollença¹⁹, presbítero y doctor en teología, fue vicario general del obispo Pedro Fernández Manjarrés de Heredia. En su testamento, redactado en 1663, había legado a los hijos de su prima Joana Aixartell, Antoni y Jaume March Aixartell, todos sus libros con la correspondiente librería de estantes²⁰. Carbonell señala que no debe ser casual que, en ese mismo año, el virrey visitase en Pollença a su tío, el obispo Pedro de Alagón²¹. Interesante debe ser también la personalidad de quien hizo de intermediario en la compra, el Dr. Joaquim Fiol y Sastre, profesor de la Universidad Literaria de Mallorca, consejero del Gran i General Consell, asesor del baile,

consultor y juez de bienes confiscados del Santo Oficio y del que sabemos que poseía una biblioteca de, al menos, seiscientos títulos²².

Debió ser ésta la biblioteca que el marqués compró en su estancia mallorquina, o tal vez no fue la única y también se produjo otra compra de una biblioteca en el puerto de Mahón. Los libros comprados en Mallorca se añadirían a los que ya poseía el marqués en Valencia y configurarían una de las bibliotecas más interesantes de la ciudad. Rodríguez se refiere a ella como la «copiosa y selecta librería, que a expensas de su inteligencia y afición ha formado de mas de siete mil cuerpos de libros, en variedad de idiomas, y los mas escogidos de todas facultades; entre los quales, se cuenta copioso número de manuscritos y de extraordinarios códices, que los unos, por su antigüedad y por su novedad los otros, juntamente con la capacidad y claridad del sitio, artificio de los estantes, adorno de sus remates, uniformidad de sus senos; custodia de los libros; correspondencia de sus divisiones y hermosura de globos, mapas y esferas; la constituyen estancia utilísima, majestuosa, y muy digna de recomendación»²³. El carácter de la biblioteca²⁴ debió hacer que, el 6 de agosto de 1696, el papa Inocencio XII le concediese permiso para «leer cualesquiera libros prohibidos generalmente sin reservación alguna, ni limitación de tiempo»²⁵.

Además de su labor como bibliófilo, el marqués tenía una faceta como escritor, aunque fuese en la redacción de manuscritos nunca publicados. El conocimiento de las obras escritas por el marqués nos viene de Rodríguez y Ximeno. En la Biblioteca Valentina²⁶ se citan unas catorce obras del marqués, del que se dice que «hasta ahora no ha impresso», «todas dichas obras, están hoy m.ss. unas en folio, otras en cuarto, con disposición de imprimirse, y paran en poder de nuestro escritor». En realidad, solamente una de las obras se había impreso, los elogios a la muerte de Calderón escritos en la Academia del Alcázar. De hecho, muchos de los textos tenían un carácter académico, traducciones de conferencias de la Academia de París, y un tomo de discursos académicos de carácter bastante variado, que, según Rodríguez, habían sido tratados en la «Academia de Valencia» —probablemente la que se reunió en su propia casa bajo la advocación de Nuestra Señora de los Desamparados y San Francisco Javier. Un carácter más literario tenía la traducción de una novela, *Ariadna*, y poesías varias. Otro grupo de obras estaban relacionadas con los cargos ostentados por Villatorcas en la ciudad de Valencia y en Mallorca, un catálogo de los gobernadores de la ciudad y reino de Valencia, una noticia de los oficios que tenían jurisdicción en la ciudad de Valencia, un catálogo de los gobernadores y virreyes de Mallorca y un discurso que disponía qué había que hacer en caso de bombardeo a la ciudad de

Mallorca. Relacionado con estos cargos políticos debía estar un tratado sobre la expulsión de los judíos, y un carácter más heterogéneo tienen sendos tratados sobre los sepulcros y las comedias en diferentes épocas y naciones. A estas obras, habría que añadir el catálogo de su propia biblioteca y la única de la que hemos localizado el manuscrito datado en 1689 y citado en primer lugar por Rodríguez, el *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones*, al que pensamos dedicar un próximo trabajo²⁷.

Similar interés —literario, bibliófilo y, en este caso, también religioso— presenta la aparición del marqués como editor o patrocinador de la publicación, en 1701, del auto sacramental *El Salvador en su imagen*, de Vicente Díaz de Sarralde, doctor en leyes de la ciudad de Valencia que después será un destacado austriacista y se instalará en Nápoles, donde dedicará algún texto a las campañas militares del príncipe Eugenio de Saboya²⁸. El texto es un auto sacramental dedicado a la llegada de la imagen del Cristo del Salvador a Valencia, que ya había suscitado una pintura de Vicente Salvador Gómez en 1668 y el relato de J. B. Ballester en 1672.

El mecenazgo de Juan Basilio Castelví, marqués de Villatorcas y conde de Cervellón

Cuando José de Castelví cesó como virrey de Mallorca en 1698, fue nombrado miembro del Consejo de Aragón y se trasladó a la corte. Su biblioteca —a excepción de la parte más privada que debió viajar con el marqués a Madrid— quedó en Valencia. En ese mismo año, su hijo primogénito y heredero, Juan Basilio Castelví, que debía contar veintitrés años, fue llamado a ocupar el cargo que años antes habían ostentado su padre y su abuelo, *portantveus de general governador*, gobernador de Valencia.

En los años siguientes, iba a ser Juan Basilio Castelví el que se convirtiese en nuevo anfitrión de las tertulias que se iban a celebrar en su casa. La casa y su biblioteca serían entonces frecuentadas por Manuel Martí, Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán, Manuel Miñana y Baltasar Iñigo, que formarían, junto a Juan Basilio, una de las tertulias más avanzadas de la época. El deán Martí llegó a Valencia procedente de Alicante en 1699 y la tertulia de la casa del marqués fue el único lugar donde pudo recrear un ambiente similar al romano que se había visto obligado a abandonar poco antes²⁹. A imagen de la Academia

22. Toda la información nos ha sido proporcionada amablemente por el profesor Marià Carbonell, a quien agradecemos el interés mostrado por el tema.

23. J. RODRÍGUEZ, op. cit., p. 208.

24. Del contenido de la biblioteca del marqués de Villatorcas, tenemos noticia parcial a través del inventario realizado a la muerte de su hijo el conde de Cervellón. Un ejemplar se conserva en el Fondo Serrano Morales de la Biblioteca Municipal de Valencia. El análisis de la biblioteca y su dispersión excede con creces el contenido de este artículo. Un estudio parcial de los textos literarios ha sido realizado por P. MAS I USÓ y L. TORRES, «La biblioteca valenciana del marqués de Villatorcas y conde de Cervellón (el Barroco científico)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXI, 1995, p. 211-245.

25. AHN, Sección Nobleza, Fernán Nuñez, C. 2333, D. 13.

26. J. RODRÍGUEZ, op. cit., p. 208-209.

27. El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Palacio Real, catalogado como obra de José de Castelví Coloma con la signatura MC/1096. Ha sido estudiado, sin hacer referencia a su autor, por J. BRAVO LOZANO, «Santuarios marianos del reino de Valencia (s. XVIII)», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 21, 2003, p. 117-140.

28. V. DÍAZ DE SARRALDE, *Auto sacramental, historial, y alegórico, intitulado El salvador en su imagen: derivado de la sagrada historia, y prodigiosa venida del Santo Christo de S. Salvador a la Ciudad de Valencia...* Dirigido a los sagrados pies de tan prodigiosa imagen por manos del... Señor Don Joseph de Castelví, y Alagon, Marqués de Villatorcas, Francisco Mestre, Valencia, 1701.

29. A. MESTRE SANCHÍS, *Manuel Martí, el Deán de Alicante*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2003.

30. A. Mestre da una importància transcendental a estas reunions y a la protecció de Juan Basilio Castelví sobre Manuel Martí, para explicar la incorporació de Martí al còrculo de los *novatores* valencianos, destacando especialmente el matrimonio entre Juan Basilio Castelví con la condesa de Cervellón, con la que Martí pudo tener algún tipo de vinculación, dado su nacimiento en Oropesa, de donde ésta era señora, A. MESTRE, Op. Cit., p. 82-29.

31. A.P.P.V., Prot. 2578. Not. Vicent Guill, 25 de febrero de 1702.

32. Sobre ésto, véase A. MESTRE, *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Marcial Pons, Madrid, 2003, p. 119-166, y, sobre todo, los estudios de Amparo Felipo: A. FELIPO, *El conde de Cervellón...*, op. cit.; «La ascensión social de los Cervellón: de barones de Oropesa a condes de Cervellón y grandes de España», *Estudis*, 28, 2002, p. 241-262; «La repercusión de la política de confiscaciones de Felipe V sobre don Juan Basilio de Castelví, conde de Cervellón y marqués de Villatorcas», *Estudis*, 31, 2005, p. 253-268; «El testamento del marqués de Villatorcas i la disputa del Comte de Cervellón per l'herència paterna: Una altra conseqüència de l'exili austríacista», *Aguaitis*, 24-25, 2007, p. 97-122.

33. M. A. ORELLANA, op. cit., p. 182-198; M. SORIA, «Esteban March. Baroque battle and portrait painter», *The Art Bulletin*, 1945, p. 109 y s.; A. ESPINÓS DÍAZ, «Modelos de A. Tempesta en la obra de Esteban March», *Archivo Español de Arte*, 212, 1980, p. 499-501; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 262-263.

34. M. J. LÓPEZ AZORÍN, *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, Madrid, 2006, p. 60.

35. J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, tomo III, p. 64-65.

de la Arcadia a la que había pertenecido en Roma, Manuel Martí propuso que cada uno de los asistentes a las reuniones adoptase un seudónimo clásico, el de Juan Basilio Castelví era «Basilius Pyrgopalaesus». Por la vida de Martí escrita por Mayans y por el epistolario que intercambiarían años después Mayans y el conde de Cervellón, sabemos que Manuel Martí y el hijo del marqués de Villatorcas cultivaron una profunda amistad en la que Juan Basilio Castelví tal vez ejerció un papel de protector y que se prolongaría —con altibajos— hasta la muerte de Martí³⁰.

Los años de las reuniones en el palacio del marqués de Villatorcas son también los del matrimonio entre Juan Basilio Castelví y la condesa de Cervellón. El hijo del marqués de Villatorcas contraerá matrimonio con la hija de Gaspar Mercader, que había heredado de éste el título de condesa de Cervellón. No es éste el lugar para referir la larga historia de la familia Cervellón, con intereses culturales no menores que los de los Castelví, que pensamos abordar en otro lugar. En el momento del matrimonio, cada uno de ellos aporta, además de la herencia que les corresponde, un número importante de alhajas que aparecen descritas en las capitulaciones³¹. En el caso de Juan Basilio Castelví, su padre, marqués de Villatorcas, le ha hecho cesión de todos los bienes que se corresponden con los vínculos y los mayorazgos que recaen en él. Juan Basilio se convertirá en procurador general de su padre, que solamente se reservará el título y la jurisdicción que recaerán en su hijo a su muerte.

La trayectoria valenciana del nuevo conde de Cervellón se romperá abruptamente con la Guerra de Sucesión. Como gobernador de Valencia, tuvo que abandonar la ciudad a la entrada de las tropas austracistas y trasladarse a Madrid, y sus bienes fueron expropiados. En 1710, decidió sumarse a los partidarios del archiduque, con el que partió a Barcelona, y sus bienes serían expropiados por segunda vez, en este caso, por los partidarios de Felipe V. Los condes hubieron de abandonar España en dirección a Viena y allí permanecerían durante más de cuarenta años, sin perder nunca el contacto con el ambiente intelectual valenciano³².

La colección de pintura

El inventario de las alhajas que le correspondieron a Juan Basilio Castelví Coloma de la herencia de sus padres en el momento de su boda con la condesa de Cervellón, en 1702, hace referencia a setenta y cinco lienzos y cinco láminas grabadas, pero, más que su número, destacan los autores y la temática. El pintor más representado es el valenciano Esteban March, con siete lienzos y un apostolado, a éste le sigue Ribera, del que se

citan cinco lienzos. El resto de lienzos atribuidos son de autores italianos, Tempesta, Mattia Preti, Jacinto Brandi o Máximo Stanzione, además de un gran número de lienzos anónimos en los que predomina el género del paisaje, ruinas, batallas y bodegones procedentes de Italia.

Las pinturas de Esteban March (1610-1668)³³ debían formar la parte más personal de la colección, tal vez José Castelví pudo conocerlo en sus últimos años e incluso encargarle alguna de estas piezas. Además, su presencia no es testimonial, el inventario hace referencia a seis lienzos de la Sagrada Escritura, uno prolongado y un apostolado. March fue un pintor de trayectoria enteramente valenciana, formado junto a Orrente y famoso sobre todo por sus pinturas de batallas. Muchas de estas pinturas hacían referencia a pasajes de las sagradas escrituras y tenían el formato apaisado —«prolongado»— al que hace referencia una de las piezas del inventario. Probablemente, los seis lienzos de la Sagrada Escritura de Castelví formaban una serie del tipo de la que, en época de Orellana, conservaba el regidor Benito Escuder representando diferentes escenas del Antiguo Testamento. Una de estas escenas «quando Josué paró el sol en el valle de Gabaon» se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, junto al episodio de David y Goliath. Similares en planteamiento presentan la *Batalla de los Hebreos*, que se conserva en la Academia de San Fernando, y *El Paso del Mar Rojo* o *Un campamento*, que se conservan en el Museo del Prado.

Este tipo de pinturas de batallas —con o sin temática sagrada— debían ser especialmente valoradas por nobles y militares. A través de la documentación presentada por María José López Azorín, sabemos que March realizó un lienzo que representaba la batalla de Mesina para el conde de Oropesa, probablemente Duarte Fernando Álvarez de Toledo, virrey de Valencia entre 1645 y 1650³⁴. Años después, Ceán citaba un buen número de lienzos de March en el palacio del Buen Retiro: «varios cuadros de historia sagrada en una pieza inmediata a la antecámara de la reina: otros de países y batallas en una sala grande: el que representa las bodas de Caná en un pasillo; y unas batallas en la habitación de los infantes»³⁵. El hecho de que Esteban March trabajase para el virrey y que sus pinturas aparezcán más tarde en las colecciones reales, nos da una idea del prestigio que alcanzó en su época y, sin duda, sirvió de acicate para poner de moda su pintura entre las casas nobles valencianas.

Además de este tipo de lienzos que lo singularizan entre los pintores de la época, March debió realizar otros lienzos de temática religiosa, como el apostolado al que hace referencia el inventario del marqués de Villatorcas. Un apostolado de March se conserva en el Museo de Bellas Artes de



Figura 1.
Esteban March. *Josué parando el sol* (ca. 1650-60). Museo de Bellas Artes de Valencia. Ejemplo de las escenas de batallas inspiradas en pasajes de las Sagradas Escrituras realizadas por March.

36. J. BROWN, «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera», *Goya*, 183, 1984, p. 140-155; J. L. BARRIO MOYA y R. LÓPEZ TORRIJOS, «A propósito de Ribera y de sus coleccionistas», *Archivo Español de Arte*, 257, 1992, p. 37-51, centrado en la colección del duque de Medina de las Torres; G. FINALDI, «Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some Observations on their Relations», *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, p. 379-388.

37. A. PALOMINO, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, tomo III, Madrid, 1796, p. 461-466.

38. G. MAYANS Y SISCAR, *El arte de pintar*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999, p. 183.

39. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, tomo II, Bassano, 1809, p. 322.

40. A. PALOMINO, op. cit., p. 464.

Valencia, y en la Academia de San Fernando custodian un San Pablo Apóstol que tal vez formó parte de una serie más amplia.

Mientras que las pinturas de Esteban March debieron, sin duda, ser adquiridas en Valencia, prácticamente el resto de la colección está formada por pintura importada desde Italia. Así hay que considerar los cinco lienzos de José de Ribera que aparecen en el inventario con atribución al Españoleto (1591-1652). Se trata de un San Francisco Javier, un Nacimiento, la Piedad Romana, un San Pedro y una Magdalena.

Instalado en Nápoles desde 1616, los principales clientes de Ribera fueron siempre los virreyes españoles y fue a través de ellos que muy pronto su pintura fue conocida en la Península. La presencia de las pinturas de Ribera en las colecciones del conde de Monterrey, el marqués de Leganés, el marqués de Carpio, el marqués de Heliche o el duque de Medina de las Torres hizo que estas piezas comenzasen a ser habituales entre los coleccionistas españoles hacia 1630³⁶. El mismo Palomino hace referencia a las muchas pinturas «que hay en esta corte en casas de señores, y de algunos particulares aficionados, transferidas por los virreyes de Nápoles»³⁷.

Sin embargo, y a pesar de su origen valenciano, sus pinturas no debían ser abundantes en Valencia.

Aunque Mayans afirmase que el reino estaba lleno de obras suyas en muchas de sus iglesias, él mismo añadía que «la mayor parte de las que avía en las casas de los particulares, se han sacado fuera de España»³⁸. En Italia, el abate Lanzi llegó a afirmar que «fra i tanti Spagnoletti custoditti nelle gallerie dee non sospettarsi, ma credersi che in gran parte mentiscano il nome, e deggian dirsi opere della scuola»³⁹. Probablemente, son estas palabras las más esclarecedoras para entender la escasez de obras originales del maestro pero la abundancia de aquéllas pintadas «a la manera de Ribera», lo cual muestra la fortuna alcanzada por su propuesta pictórica. «Aquella valiente manera de claro y obscuro» de la escuela de Caravaggio y el «relievo» de sus obras a los que hacía referencia Palomino debieron convertirse en casi un tópico para pintores españoles y valencianos y en una manera fácil de atribuirle obras en ocasiones con escaso fundamento.

Entre los cuadros de la colección del marqués de Villatorcas, se señala un Nacimiento, un tema sobre el que, a decir de Palomino Ribera, había realizado célebres cuadros, «con expresiones muy singulares en los pastores, y zagales, siempre buscando asuntos, ocasionados a su genio, para lograr con la obscuridad de la noche el mayor esfuerzo para el relieve»⁴⁰.

41. Sobre Stanzione, véase S. SCHÜTZE y Th. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Electa Napoli, Nápoles, 1992.

42. Pintó una de las escenas que representaba cultos paganos de la antigüedad, el *Sacrificio a Baco* y, junto a Artemisia Gentileschi y Paolo Finoglia, realizó el conjunto de lienzos de la vida de san Juan para la ermita de San Juan del mismo palacio. A. VANNUGLI, «Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro», *Boletín del Museo del Prado*, 28, 1989, p. 25-33. Sobre la compleja historia de los lienzos de historias de la antigua Roma para el palacio del Buen Retiro, véase A. ÜBEDA DE LOS COBOS, «El ciclo de la Historia de la Roma antigua», en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, p. 169-189.

43. El *Getty Provenance Index* registra tres lienzos representando a Lucrecia atribuidos a Stanzione, uno propiedad de Giuseppe Carafa (1649), otro de Antonio Rufo, príncipe di Scalletta (1660) y otro de Giovanni Capece Piscicelli (1690) (<www.getty.edu/research/conducting-research/provenance_index>).

44. Sobre Mattia Preti, véase J. T. SPIKE, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Museo Civico, Taverna, 1999.

45. M. CARBONELL, «Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època moderna: La ruta italo-maltesa dels cavallers santjoanistes», en *L'Orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, Palma, 2000, p. 145-180.

46. J. T. SPIKE, *Il taglio della luce: il chiaroscuro nella pittura di Mattia e Gregorio Preti*, Viterbo, 2004. El *Provenance Index* señala la existencia de un lienzo con ese tema atribuido a Preti en la colección del mercader napolitano Berardino Corrado (1672).

47. J. M. SERRERA, «Dos cuadros del caballero Tempesta», p. 473-477; M. ROETHLISBERGER-BIANCO, *Cavalier Pietro Tempesta and His Time*, University of Delaware Press, 1970.

48. F. A. MARTIN, «La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios», *Reales Sitios*, 89, 1986, p. 11-16.

49. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Universidad de Madrid, Madrid, 1965, p. 245-248.

Otro de los temas citados es una «Piedad romana», el tema basado en la anécdota narrada por Valerio Máximo que él titula *De pietate in parentes*, en la cual una muchacha llamada Pero visita a su padre Cimón en la cárcel y lo alimenta con su pecho. Las más famosas representaciones del tema son las de Rubens, pero la que más pudo influir en un artista como Ribera es la que se encontraba en el lienzo que representa las siete obras de Misericordia en el altar mayor de la iglesia del Pío Monte pintado en la primera estancia de Caravaggio en Nápoles. Ribera debió pintar al menos una versión del tema que Ceán Bermúdez citaba en el palacio de La Granja de San Ildefonso.

No es extraño que Ribera pintara, en alguna ocasión, la efigie de san Francisco Javier. Ribera trabajó para los jesuitas en Nápoles, tanto para la iglesia de esta advocación, fundada el mismo año en que el santo fue canonizado, 1622, como más tarde para la iglesia del Gesu Nuovo. La devoción por el santo, además, experimentó un noble crecimiento a raíz de la curación milagrosa de Francisco Mastrilli realizada en Nápoles en 1634. La existencia de un lienzo con la advocación de San Francisco Javier en la casa de los marqueses de Villatorcas también se explica, si recordamos que las reuniones académicas celebradas en el palacio antes de que el marqués de Villatorcas pasase como virrey a Mallorca, estaban bajo la advocación de Nuestra Señora de los Desamparados y San Francisco Javier.

«Un cuadro del caballero Maximo de Lucrecia» hace referencia a una obra de Massimo Stanzione (1585-1658)⁴¹. El napolitano Stanzione obtuvo el título de Caballero de la Espuela de Oro en 1621 y el de Caballero de la Orden de Cristo en 1627. A partir de entonces, empezó a firmar como «Equus Maximus» y a ser conocido como el «Caballero Maximo». Instalado en Nápoles a partir de 1634, Stanzione —al que De Dominici retrató como el principal rival de Ribera— formó parte del grupo de pintores napolitanos que trabajó para la decoración del palacio del Buen Retiro⁴². Desde aquel momento, los lienzos de Stanzione son relativamente abundantes en las colecciones españolas, especialmente en las de los virreyes en Nápoles, como el marqués de Carpio.

El tema clásico de Tarquinio y Lucrecia también era conocido en España. La versión más famosa era la que Tiziano había pintado para Felipe II (1571). El tema fue tratado por Stanzione en diferentes versiones, la más conocida de las cuales es la que se conserva en el Palacio Real de Nápoles y representa la muerte de Lucrecia o Lucrecia heroína romana⁴³.

Otra entrada del inventario hace referencia a «Un quadro de San Anton y San Pablo de Cavallero Mathias», haciendo referencia a Mattia Preti (1613-99)⁴⁴. Preti había nacido en Calabria,

pero muy pronto se instaló en Roma, allí fue elegido Caballero de la Orden de Malta en 1642 y después entró a formar parte de los Virtuosos del panteón, todo ello hizo que fuese conocido como «Cavalier calabrese». Después de su estancia romana en 1653, se estableció en Nápoles y, a partir de 1661, se instaló de manera definitiva en Malta hasta su muerte en 1699.

Al parecer, fueron los caballeros de la Orden de Malta de diferentes procedencias los que contribuyeron a difundir sus lienzos por el Mediterráneo. Dada la gran afluencia de pinturas de Preti a Mallorca a través del número importante de mallorquines que residían en Malta, es probable que fuese ésta la vía de llegada de esta pintura, adquirida tal vez en los años en que el marqués ejerció de virrey de Mallorca⁴⁵. Además, uno de los hijos del marqués, Antonio, fue caballero de la orden de San Juan de Jerusalén y, años después, aparece documentado en Malta.

La representación de la visita de San Antonio Abad a San Pablo Ermitaño tal y como es narrada por San Girolamo ha tenido mucha fortuna en la historia del arte, la más conocida es, sin duda, la que realizó Velázquez hacia 1635 y se conserva en el Museo del Prado. Preti debió realizar diferentes versiones del tema en el que aparecen emparejados San Antonio y San Pablo. En la colección Koelliker de Milán, se conserva un lienzo de Preti que representa el tema⁴⁶.

La alusión al cuadro de *Los enemigos del Alma*, de Tempesta, nos plantea, en principio, la duda en la atribución a Pietro o Antonio Tempesta. Pietro Tempesta (1637-1701) —seudónimo de Pieter Mulier—, una de las figuras más representativas del paisaje italiano del último tercio del siglo XVII, es conocido sobre todo como «el caballero Tempesta»⁴⁷. Antonio Tempesta (1555-1630) es bien conocido en la Valencia de la época, sobre todo a través de sus grabados de batallas, pero sus pinturas sobre lienzo son escasas en España⁴⁸. En este caso, el tema de *Los enemigos del Alma* debe hacer referencia al mundo, el demonio y la carne, las tentaciones que el demonio le presentó a Jesucristo en el desierto después del bautismo. Sería probablemente un lienzo bien similar a las series de ermitaños que también vamos a encontrar en el palacio siempre vinculadas a la pintura de paisaje.

El inventario cita también un cuadro de San Pablo, de Jacinto Brandi. Giacinto Brandi (1621-1691) había participado en la Accademia dei Virtuosi del Panteón y en la Accademia de San Luca. Aunque fue famoso sobre todo por sus pinturas al fresco, realizó también un buen número de lienzos y algunos de ellos llegaron a engrosar las colecciones españolas. Obras suyas se encargaron y se conservan en el convento de capuchinas de Toledo y en la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia de Zaragoza⁴⁹. El marqués de

Villatorcas pudo tener noticias de Brandi a través de José García Hidalgo, que, en sus años valencianos, frecuentó la academia de pintores que se reunía en el convento de Santo Domingo frente a la casa del marqués y que, al parecer, tuvo por maestro a Brandi en Roma⁵⁰. El lienzo de la casa del marqués de Villatorcas representaba probablemente a San Pablo ermitaño en un paisaje.

Algunas de las entradas del inventario presentan más problemas de interpretación, es el caso de la que alude a «nueve quadros grandes de batallas de mar y tierra de varios y Cornelio la clave con guarniciones doradas»⁵¹, «un quadro del arca de Noe del Boni» o «un quadro de Santiago della Valle».

La alusión a los cuadros de batallas, terrestres o marítimas, viene a abundar en el gusto del marqués de Villatorcas por este tipo de pinturas en las que era especialista Esteban March⁵². En este caso, se trataría de cuadros de batallas de diferentes autores, entre los que se identifica a un tal Cornelio, probablemente el conocido como Cornelio Brusco o Cornelio Sático, pintor flamenco activo en Nápoles entre 1620 y 1650, sobre todo como pintor de paisajes⁵³. Tal vez sea la personalidad de este Cornelio la que se esconda después de esta confusa entrada del inventario. En este caso, volveríamos a encontrarnos con una vinculación con la pintura napolitana y con los pintores de origen flamenco que estimularon la introducción de la pintura de género en el panorama italiano.

En cuanto a la obra del Arca de Noé de El Boni, los lienzos más conocidos alusivos al tema del arca de Noe y el Diluvio son los que pintaron los Bassano, casi a manera de pretexto para la representación de paisajes y animales. Numerosas colecciones españolas de la segunda mitad del siglo XVII, entre las que destaca la del conde de Monterrey, poseyeron algunas copias de estas series⁵⁴. En cuanto al pintor, sabemos que, en la colección de pinturas del cardenal Decio Azzolino (1675) —destacado coleccionista italiano vinculado al círculo de la reina Cristina de Suecia—, se conservaban cuatro lienzos de paisajes atribuidos a El Boni, sin duda el mismo pintor que encontramos en la colección del marqués de Villatorcas. Tal vez se trate de un «maestro Augusto Boni Senese» que realizó un retrato del papa Alejandro VII que se encontraba en la colección del príncipe Agostino Chigi en 1658⁵⁵.

Tampoco es fácil precisar la naturaleza de dos lienzos de «San Anastasio y otro de Nuestra Señora del Cartujo». La alusión al cartujo nos hace pensar en fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que sería en ese caso otro pintor español, el único no valenciano de la colección. Pero no conocemos ningún lienzo de este autor dedicado a San Anastasio, advocación por otro lado poco habitual en la pintura española. Sí sabemos de la vinculación de la familia del conde de Cervellón

a la cartuja de Valdecristo, en Altura, y tal vez a través de esta cartuja pudieron llegar estas obras que también podían ser de la mano de otros cartujos, como los catalanes Luis Pascual Gaudí o Joaquim Juncosa.

El gusto por la pintura italiana —o pretendidamente italiana— se pone en evidencia en la lista de obras anónimas de las que sólo conocemos el tema, hasta veinte «países» «de buenas manos de Italia», cinco cuadros «de árboles y frutas al natural» «de excelentes manos de Italia» y cuatro «cuadros de cocina» de muy buena mano de Italia. Al margen del italianismo o no de estos lienzos, destacan sus temas, paisajes y bodegones, unos géneros que hasta hace bien poco habían tenido escasa cabida en la pintura española.

La conciencia de la excepcionalidad de estas pinturas se pone en evidencia cuando, posteriormente, se hace referencia a «asta doze, o quinze quadros grandes y pequeños de varias manos», lienzos en los que no se hace referencia a tema ni autor y a los que se le supone, por tanto, una calidad menor.

Casi todos los pintores citados en el inventario tienen en común su vinculación a la escuela napolitana⁵⁶. José de Ribera y Máximo Stanzione son probablemente los pintores más importantes de la escuela napolitana de la primera mitad del siglo XVII. Mattia Preti, aunque se formó en Roma y terminó sus días en La Valletta, permaneció en Nápoles entre 1653 y 1660. También Giacinto Brandi, aunque desarrolló la mayor parte de su carrera en Roma, realizó una estancia en Nápoles entre 1638 y 1646. La dependencia de Nápoles respecto a la Corona española facilitaba los vínculos comerciales con la Península y la pintura napolitana era relativamente habitual en las colecciones españolas, pero, en este caso, la homogeneidad del legado da la sensación de que la compra se ha realizado en muy poco espacio de tiempo. Además, no eran solamente estas pinturas las que tenían este tipo de procedencia entre las alhajas del hijo del marqués, sino que el inventario también cita «dos niños de Nápoles, con sus urnas de cristales», un tipo de representaciones del Niño Jesús o San Juanito de origen napolitano que, por esta época, eran muy habituales en España o incluso pueden relacionarse con las «dos alfombras grandes y tres pequeñas de Sicilia afelpadas» que también aportaba Castelví al matrimonio.

No es habitual la presencia en una colección de la época de veinte lienzos de «países» de procedencia italiana⁵⁷. La pintura de paisaje, que se había ido generalizando en las colecciones españolas a partir de los años treinta y sobre todo a partir de los grandes encargos de paisajes para el palacio del Buen Retiro, casi siempre iba dirigida a un tipo de cliente con ciertas inquietudes. Ya en 1632, en

50. J. A. CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., tomo II, p. 164.

51. Ésta es la entrada más confusa del inventario. En la donación parece leerse «Nueve quadros grandes de Batallas de mar y tierra de Carlos y Cornelia La Valle con guarniciones doradas». La expresión «Carlos y Cornelia la Valle» probablemente es una errata del notario, que debía copiar una lista que le entregaron. En el inventario realizado años después, probablemente copiado de la misma lista y tal vez también con algún error, parece leerse «de varios y Cornelio la clave con guarniciones doradas».

52. J. PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, «La pintura de tema bélico en la teoría del arte del siglo XVII», *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 6, Madrid, 1994, p. 115-130.

53. M. R. NAPPI, «Il vero Filippo Napoletano di Roberto Longui: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?», *Prospettiva*, 1986, p. 24-37. El verdadero nombre de Cornelio Sático era Cornelius van Poelenburgh, pintor holandés alumno de A. Bloemaert en Utrecht que trabajó en Italia en estrecho contacto con Filippo Napoletano. Al parecer, era aficionado a las escenas de ruinas como fondo de escenas bíblicas o mitológicas. La identificación entre Cornelio Brusco y Sático en BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milán, 1822, II, p. 97-109.

54. J. J. LUNA FERNÁNDEZ, «Acotación de la serie de "El Diluvio" de los Bassano», *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 323-336.

55. E. BORSELLINO, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, Edilazio, Roma, 2000; T. MONTANARI, «Il Cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia», *Studi Secenteschi*, vol. XXXVIII, 1997, p. 187-264.

56. Sobre la vinculación de la pintura napolitana con España, véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La pintura napolitana del Seicento y España», en *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 44-61.

57. El diccionario de autoridades (1737) recoge el vocablo «país» haciendo referencia a «la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas».

58. H. MERIMEE, edición crítica a *Prado de Valencia, de Gaspar Mercader*, Tolosa, 1907, citado por M. FALOMIR, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p. 57.

59. La expresión «al natural» hace referencia a «sin arte, composición, pulimento o variación» en el diccionario de autoridades (1737). En 1780, se hace referencia a «las cosas que imitan a la naturaleza con propiedad». No será hasta 1803 que el diccionario recoja la acepción de «Cualquiera de las cosas que presenta la naturaleza y sirven de modelo y ejemplar para la pintura y escultura».

60. Inventario de los Bienes Muebles de los Exmos. Señores Condes de Cervellón. S. f. A.H.N., Sección Nobleza, C. 178, D. 7. El inventario aparece como unas hojas sueltas entre otros inventarios del siglo XIX.

61. En el testamento de José Castelví, hermano de Juan Basilio Castelví, el 31 de diciembre de 1738 —A.H.N. Sección Nobleza, Leg. 154, Doc. 37—, declara que «de las alajas que tiene en la casa que habita propia de dicho Exmo. Señor Don Joan de Castelví conde de Cervellón su hermano parte son de este y parte de dicho Señor otorgante, como puede constar por diferentes instrumentos y papeles y en especial por el inventario que se hizo por muerte de su padre el Señor Marques de Villatorcas». Creemos que, a la muerte del marqués, en 1722, se debió hacer inventario de los bienes que había en la casa señalando las diferentes propiedades del marqués y sus hijos. El documento que nosotros hemos localizado solamente registra los bienes de los condes de Cervellón, pero no de su padre ni hermanos. Ello explica la ausencia en el inventario de la biblioteca que era propiedad del marqués.

62. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, «El palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI», *Archivo de Arte Valenciano*, 83, 2002, p. 25-36.

63. A.H.N. Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 17, D. 12 (2).

el inventario realizado a la muerte de un antepasado de la condesa de Cervellón, el poeta Gaspar Mercader, éste poseía «catorce quadros de paysos tambe al temple molt usats»⁵⁸. Mercader, además de poeta, era miembro de la Academia de los Nocturnos y los paisajes son la parte más numerosa de una colección en la que abundaba la temática profana. En el caso del marqués de Villatorcas, se trata de paisajes de origen italiano. El género surge en Roma promovido por los pintores del norte de Europa, que llegarán para pintar las ruinas romanas, y alcanzará su plenitud con las figuras de Nicolas Poussin y Claude Lorrain.

En cuanto a los lienzos de árboles y frutas al natural⁵⁹, vuelve a sorprender la insistencia en la imitación de la naturaleza, una imitación que, en ocasiones, va estrechamente ligada al interés científico. Por el bodegón, se habían interesado figuras como el cardenal Federico Borromeo, para el que realizó pinturas de flores Jan Brueghel de Velours y que poseyó *La cesta de frutas* de Caravaggio, el verdadero impulsor del estudio del natural. Entre los especialistas en la naturaleza muerta napolitanos, se cita sobre todo a Luca Forte, pero también a Paolo Porpora, Giovan Battista y Giuseppe Recco. En el norte de Italia, los pintaban Pamphilo Nuvolone, Carlo Antonio Procaccini o Fedele Galizia. En cuanto a los «Cuadros de cocina», que también aparecen citados en la donación, es la manera de denominar en la época lo que hoy suele conocerse como «bodegones con figuras» del tipo de los creados en Flandes por Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer, en Italia por Bartolomeo Passarotti y Vincenzo Campi y practicado en España por Velázquez.

El inventario es excepcional, en primer lugar, por su singularidad en el contexto valenciano por la calidad de las pinturas, pero también por el detalle con el que están descritas las piezas. Lo habitual es que los inventarios tengan una validez fundamentalmente económica, en cambio, en este caso los cuadros no aparecen valorados, no se da importancia a su tamaño ni a sus marcos. Lo que se lega a Juan Basilio Castelví es una colección homogénea, escogida, que sin duda refleja un gusto determinado, tal vez un gusto que en ese momento compartían padre e hijo.

El palacio de la plaza de Predicadores: la pintura en una casa noble

La localización de un inventario de los bienes muebles de los condes de Cervellón⁶⁰ datado probablemente en 1722⁶¹, una vez el matrimonio se ha tenido que exiliar y ha abandonado su casa

de Valencia, nos permite reconstruir el aspecto del palacio en esa época y la colocación de su colección de pinturas.

Entre los bienes que Juan Basilio Castelví recibe de su padre, el marqués de Villatorcas, se encuentra la casa familiar que formaba parte del vínculo creado por Marco Antonio Pons en 1606, «la casa principal de Predicadores desta Ciudad enfrente de la Puerta por donde se entra a la Iglesia del convento de Santo Domingo y todas las agregadas a dicha casa». La configuración del palacio en el siglo XVI ha sido estudiada por Mercedes Gómez-Ferrer. En 1565, Martí Pons de Castellví había comprado una casa en la plaza de Predicadores que iba a ser objeto de una serie de reformas hasta 1571. En ese año contrató la decoración con estuco del interior del palacio y la decoración al fresco de la fachada, con tres musas de blanco y negro y la figura de Hércules en la torre⁶², lo cual denotaba unas aspiraciones poco habituales en la arquitectura civil del momento y ponía en evidencia las inclinaciones literarias del cliente.

Ésta debió ser la casa que entró a formar parte del vínculo en 1606. A este núcleo inicial, se debieron ir añadiendo una serie de propiedades. El marqués de Villatorcas había comprado, en 1691, «una casa sita en la presente ciudad en la Plaza de Santo Domingo» y, en 1695, «tres casas propias del señor Marques y un huerto a ellas contiguo situadas y puestas en la presente ciudad en la calle de la Xerea», todas ellas añadidas a la propiedad original. Se configuró así el conjunto todavía heterogéneo que heredó Juan Basilio Castelví y que puede analizarse a través del plano realizado por Tomás Vicente Tosca en 1704. Sería la remodelación total de ese conjunto realizada a finales del siglo XVIII e internándose ya en el XIX la que dio el aspecto conocido del actual palacio de Cervellón.

En 1702, la vivienda continuaba siendo un conjunto no homogéneo de edificaciones en torno a un patio con una fachada principal con torre a la plaza de Predicadores y unas edificaciones menores en la calle de la Xerea. El inventario nos describe una vivienda donde se citan «la pieza de los arcos», «los atajados», «el cuarto de la alcoba», «la librería antigua», «la antesala», «la pieza verde», «la pieza del Faetonte», «la Galería», «el tocador», «la alcoba de la galería», «el cuarto del oratorio», «el comedor», «el oratorio», «el cuarto de la calle de la Xerea» y «los cuartos baxos». Aún conocemos otro inventario datado el 10 de julio de 1752⁶³, en que, una vez fallecida la condesa de Cervellón, se detallan los bienes conservados en la casa recayentes en su herencia. En ese inventario se hace referencia a una «pieza llamada obscura», que, por los cuadros conservados, tal vez sea la denominada «librería antigua», una «pieza de las



64. M. CARBONELL I BUADES, *Art de cisell i de releu. Escultura mallorquina del segle XVII*, Palma, 2002, p. 32-33. Agradezco la noticia al profesor Marià Carbonell.

Figura 2.
Miguel Parra. *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia* (1815). Palacio Real de Madrid. En el lienzo, puede verse la casa del conde de Cervellón ya remodelada a principios del siglo XIX frente al convento de Santo Domingo.

alfombrillas», «el entresuelo de la reja», «los cuartos baxos debajo de la pieza de las alfombrillas» y se vuelve a hacer referencia a la galería y a la pieza de los arcos.

El documento nos permite realizar un recorrido por la casa, hoy totalmente transformada, y recrear un ambiente nobiliario valenciano de principios del siglo XVIII. La primera de las estancias citadas es la denominada «pieza de los arcos», que debía ser una estancia importante de la casa, dado el número de piezas que custodiaba. El mobiliario estaba formado por tres mesas de nogal, dos bufetes embutidos de pastas «de mano de los estudiantes mallorquines», dos espejos grandes y seis goteras de talla.

En la estancia, se mezclaba la pintura religiosa con la pintura de género, paisajes y bodegones, probablemente con emplazamientos diferentes. Allí estaba el lienzo de Tempesta, tres de los de Ribera, el arca de Noé y otras pinturas religiosas no citadas en la donación del marqués, «un lienzo grande historiado de San Francisco de Paula con guarnición dorada» y cinco lienzos apaisados grandes que representaban a Moisés, el martirio de San Pedro, el martirio de San Pablo, el lavatorio de Cristo a los Apóstoles y a San Bernardo. A diferencia de las pinturas que habían formado parte de la donación, nada sabemos de estos lienzos, no se habla de autores ni de procedencias y tampoco parecen formar ninguna serie.

En la misma estancia, encontramos dos paisajes situados sobre las ventanas y cuatro lienzos «de cocina» «de mano italiana». Probablemente, estos lienzos producían una especie de alternancia o contrapunto frente a la pintura religiosa preponderante.

En cuanto a los bufetes «de mano de los estudiantes mallorquines», hacen referencia a un tipo de objetos comprados en la estancia mallorquina del marqués de Villatorcas como virrey. Marià Carbonell ha estudiado la concordia firmada en 1669 entre el gremio de pintores y escultores de Mallorca con el estudiante Pere Joan Ozones y Josep Omar para realizar y fabricar muebles, ya que éstos «fabriquen arquilles pintant aquellas, y exercitant en ellas obre de escultura». Sin duda, era una de estas piezas la que poseía Castelví⁶⁴.

La denominación «atajados» debe hacer referencia a la división de un salón más grande, en ocasiones a través de tabiques o arcos. En estos atajados, se describen seis escritorios de ébano y vidrios pintados, dos mesas embutidas de pastas y un bufete de nogal. Allí se localizan hasta treinta y seis lienzos, una vez más mezclando la pintura religiosa con la de género. Allí se encuentran la *Lucrecia* de Stanzione y dos lienzos que no formaban parte de la donación y que representaban a San Francisco de Asís y a San Francisco de Paula —éste último también presente en la pieza de los arcos. El resto de pintura son

65. M. CARBONELL BUADES, «El pintor Miquel Bestard (1592-1633), el mallorquí, notícies biogràfiques i aportacions al catàleg», *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 155-174; M. CARBONELL BUADES, *Cendres de Troia: El pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, Fundació «Sa Nostra», Mallorca, 2007.

66. Actualmente preparamos un artículo sobre el origen de esa interesante galería genealógica.

67. N. DACOS, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Somogy-Musée de la Maison d'Erasmé, París-Bruselas, 2004; VV.AA., *El esplendor de la ruina*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2005.

68. Sobre esto, véase J. M. FERRI COLL, *Las ciudades cantadas: el tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Universidad de Alicante, Alicante, 1995.

los cinco lienzos «de arboles y frutas a lo natural de mano italiana», los seis lienzos de batallas marítimas y terrestres, un lienzo «de borrasca del mar» y hasta seis «países» en dos grupos de cuatro y dos. A ellos se deben sumar otros lienzos sin duda de peor calidad, nueve lienzos muy viejos, tres lienzos prolongados para colocar sobre las ventanas y tres lienzos «ruynes medianos en quadro».

En el cuarto de la alcoba, volvemos a encontrar espejos, dos mesas altas, una de nogal, dos mesitas para comer en la cama «embutidas de ebano, mafil y concha», catorce lienzos, una pintura sobre tabla y tres láminas. Allí se encontraban el San Pedro y la Magdalena de Ribera, el San Pablo de Jacinto Brandi, el lienzo de Santiago «de la Valle», los dos lienzos del Cartujo y el lienzo de Mattia Preti, también el lienzo pequeño anónimo de la Virgen con el Niño y San Juan. Una pareja de grabados representaba a San Juan Bautista y a San Juan Evangelista y de otra sobre ébano no se especifica el tema. Más antigua debía ser una pintura sobre tabla que debía representar el tema de Susana y los viejos. Pero no solamente había pintura religiosa, también allí se conservaban dos cuadros de batallas, una marina y una terrestre «de mano italiana» y, sobre todo, se hace alusión a «tres pinturas pequeñas de Bastart» que tampoco habían aparecido en la donación.

La alusión a Bastart debe hacer referencia al pintor mallorquín Miquel Bestard (1592-1633)⁶⁵. La pintura de Bestard, que sin duda conoció el marqués en sus años de virreinato en Mallorca, parece especialmente adecuada a sus gustos, puesto que, a principios del siglo XVII, practicaba ya el paisaje y la mitología, además de inclinarse por los grandes lienzos narrativos dedicados a la historia de Mallorca o la vida de Ramon Llull. El artista debió tener una relación privilegiada con los jesuitas mallorquines y uno de ellos describía, en 1617, como había pintado como fondo de una de sus pinturas «el templo de Salomón, pintado con la traza del P. Villalpando».

La siguiente estancia reseñada en el inventario es la denominada «librería antigua», que nos plantea en principio la incógnita de la localización en la casa de la biblioteca del marqués de Villatorcas. La biblioteca se conservó —aunque fuese parcialmente— en la casa hasta después de la muerte de Juan Basilio Castelví en 1754, cuando fue trasladada a Madrid. La denominación de «librería antigua» presupone la existencia de una dependencia nueva donde se situaría ahora la biblioteca. Fue probablemente el hecho de que la librería antigua quedase vacía lo que permitió que allí se pudiesen instalar treinta y cinco lienzos de la genealogía de la casa de Cervellón aportados a la casa por la condesa después de su matrimonio⁶⁶. Además de esos lienzos, se conserva en dicha

estancia una lámina del Ecce Homo y un lienzo de una ruina que no aparece en la donación matrimonial y que nos presenta un nuevo tema que se repetirá en otras estancias.

La antesala es un espacio presidido por una mesa de nogal, con las habituales goteras de talla donde se conservaba el retrato de los marqueses de Villatorcas, padres del conde de Cervellón, don José Castelví y doña Guiomar Coloma. Se cita también, de manera aislada, un lienzo de San Lucifero y una galería de santos de doce lienzos, todos del mismo tamaño: Santo Domingo, San Ambrosio, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Cayetano, Nuestra Señora del Carmen, San José, San Lorenzo, San Esteban, San Jerónimo, San Juan y San Onofre.

Otra de las estancias reseñadas es la denominada «pieza verde», allí, además de dos espejos, dos mesas embutidas de pasta y las habituales goteras de talla, encontramos dieciséis lienzos. Tres de las pinturas son temas religiosos habituales, un Santo Tomás de Villanueva, un San Antonio de Padua y una Concepción, el resto son una buena muestra de los intereses de la familia. Los protagonistas de la estancia debían ser los siete lienzos de historias de la escritura de Esteban March a los que ya nos hemos referido, normalmente pintura de batallas más cercana a la pintura de género que al tema religioso representado. El resto de temas eran cuatro paisajes en parejas de dos de diferente tamaño y, por último, se alude a «Dos lienzos de ruinas».

En el inventario, se mencionan hasta siete lienzos de ruinas que no estaban en la donación del marqués de Villatorcas, dos de ellos aparecen en la denominada pieza verde y cinco paisajes con ruinas en la galería situados encima de las ventanas. El género de los paisajes con ruinas se define a principios del siglo XVI en Roma, de la mano de pintores holandeses y flamencos. Se considera que los codificadores del género fueron Maerten van Heemskerck y Herman Posthumus, a los que les seguirá una generación entre los que se encontrarán Hieronymus Cock, Hendrick van Cleve, Matthijs y Paul Bril. El esplendor del tema de la ruina en el siglo XVII vendrá otra vez de la mano de artistas extranjeros, en este caso franceses, que descubren y retratan la grandeza de las ruinas romanas, se trata de Nicolas Poussin, Claude Lorrain y Jean Lemaire⁶⁷. El interés e incluso la obsesión por el tema no se limita a la pintura, en la España del Siglo de Oro éstas se convierten en un tópico literario⁶⁸. No es extraño que, en un palacio donde se habían organizado tertulias literarias y científicas en torno a una erudita biblioteca y teniendo en cuenta los intereses arqueológicos de Juan Basilio Castelví, apareciese este tipo de pinturas.

Una de las alusiones más interesantes es a una pieza denominada «del Faetonte», que tal vez podría hacer referencia a la decoración mural de

la estancia. Ya hemos mencionado la importante reforma realizada en el palacio en 1571, en la que la fachada se decoró con una representación de las musas y la torre con la figura de Hércules. En el ambiente erudito de un palacio que fue ofrecido una y otra vez como sede de tertulias y academias, no parece improbable la decoración al fresco de alguna de las estancias con temas mitológicos. El mito de Faetón, tal y como aparece descrito en las *Metamorfosis* de Ovidio, formaba parte del imaginario del teatro y de las artes plásticas de la época. Calderón titula una de sus obras precisamente *El Faetonte* (1679) y, en la casa de Pilatos de Sevilla, el mito de Faetón había aparecido asociado a la figura de Hércules en los famosos frescos de Francisco Pacheco. Probablemente, el ejemplo más cercano al valenciano pudo ser el del denominado *Cuarto bajo de verano del rey*, del Alcázar de Madrid, pintado a partir de 1658 por Mitelli y Colonna, donde, en tres frescos, se representaba el día, la noche y la caída de Faetón⁶⁹.

Perfectamente integrados con esa posible decoración mural de tema mitológico, se situarían los «siete países de diferentes santos ermitaños» y «ocho lienzos apaysados de cazas de diferentes animales», asuntos todos ellos que otorgan importancia al paisaje.

El tema de los santos ermitaños aparece en esta estancia y se repite —probablemente con unos ejemplos de peor calidad— en los denominados «cuartos bajos», donde se citan «ocho lienzos de ermitaños con guarniciones negras y corladas muy viejas». La pintura de santos ermitaños debió convertirse en habitual en la época como pretexto para presentar una pintura de «paisajes», es el caso de los famosos ejemplares del palacio del Buen Retiro, que pudieron convertirse en un buen modelo para la difusión del tema en la pintura española. El tema de los ermitaños en un paisaje había alcanzado una gran difusión gracias a los grabados realizados por Sadeler según dibujos de Maerten de Vos (1532-1603) a finales del siglo XVI. Ya Paul Bril (1554-1626) y Jan Brueghel (1568-1625) habían realizado una de estas series para Federico Borromeo, probablemente dentro de una corriente que tiende a revalorizar el paisaje y la naturaleza muerta como manifestación de la obra de Dios. También aparecen en España en un contexto religioso, lo hacen en la serie del monasterio de las Descalzas Reales⁷⁰. Pero el ejemplo más célebre es, sin duda, el de la Galería de Paisajes del palacio del Buen Retiro⁷¹. Al menos dos de estas series llegaron al palacio, una enviada desde Nápoles por el conde de Monterrey antes de 1633 y otra desde Roma en 1639 por el marqués de Castel Rodrigo. Los «paisajes con anacoretas» romanos se encargan a una serie de jóvenes pintores, entre los que se encuentran Claudio de Lorena (ca. 1600-1682) y Nicolas Poussin (1594-1665), que, en los años



Figura 3. Rubens. *Cena en casa del Fariseo* (ca. 1618). Ermitage. San Petersburgo. Una versión de esta pintura debía conservarse en la casa del marqués de Villatorcas.

siguientes, van a convertir a Roma en el lugar en el que se transforma la pintura de paisaje, atenta ahora a captar del natural la incidencia de los efectos lumínicos en la atmósfera.

Probablemente dentro de la misma corriente de interés por la naturaleza hay que colocar los lienzos de tema cinegético que decoraban la misma estancia, seguramente formando una alternancia con los de ermitaños. La pintura de cacerías, como la de batallas, era habitual en los palacios de la nobleza, sobre todo en las fincas de recreo destinadas a la caza⁷².

La siguiente estancia reseñada en el inventario es la denominada *galería*, posiblemente una de las estancias principales volcada al patio del palacio. Allí los objetos se acumulan y, además de los lienzos, encontramos ocho espejos, dos escaparates, cuatro urnas y dos «niños de Nápoles». Entre las pinturas, aparecen un lienzo de un crucifijo, dos que representan a San Onofre y San Jerónimo y uno de la Sagrada Familia, pero, sin duda, los objetos que más llaman la atención son los cinco paisajes con ruinas que se situaban encima de las ventanas y, sobre todo, un lienzo de *La cena en casa del Fariseo*, «de mano de Rubenes». *La cena en casa del Fariseo* es el título de un lienzo de Rubens conservado en el Ermitage, aunque el tema debió conocer cierta difusión a través de la estampa de M. Natalis. En la catedral de Málaga, se conserva una versión procedente del convento de la Victoria realizada por Miguel Manrique (†1647), militar nacido en Flandes y discípulo de Rubens⁷³.

69. E. CORDERO DE CIRIA, «Iconografía de Faetón en España», *Goya*, 185 (1985), p. 274-281; R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 385-386; J. M. Díez BORQUE, «Calderón y el «imaginario» visual. Teatro y pintura», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, p. 194-219; A. PALOMINO, *Vidas*, Madrid, 1986, p. 184.

70. A. GARCÍA SANZ, J. R. MARTÍNEZ CUESTA, «La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, 4, p. 291-334; P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, «Ut pictura natura: la imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI», *Norba-Arte*, 1989, 9, p. 15-27.

71. G. CAPITELLI, «Los paisajes para el palacio del Buen Retiro», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, p. 241-261.

72. MARQUÉS DE LOZOYA, «Pintura venatoria en los palacios reales», *Reales Sitios*, 1966, 3, p. 12-27.

73. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Rubens y la pintura barroca española», *Goya*, 140-141, 1977, p. 86-109; S. A. VOSTERS, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 341-342.

74. Es Orellana el que da la noticia de que, en 1670, Vicente Salvador Gómez firmaba un dibujo como «Académico Mayor de la Academia de Santo Domingo», véase M. A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, Librerías París-Valencia, Valencia, 1995, p. 201. El contenido de la cartilla, conservada de manera fragmentaria en la Biblioteca del Palacio Real, en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes para la historia del arte español*, vol. III: *Siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1934, p. 84-90, y D. ANGULO, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, V, vol. IV, Valencia, Harvey Miller, Londres, 1988, p. 402-407.

75. L. TRAMOYERES BLASCO, *Un colegio de pintores en Valencia*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1912, p. 73-80. El memorial tiene un carácter proteccionista frente a la iniciativa de los doradores de someter a los pintores a examen.

76. J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, Instituto de España, Madrid, 1966. Existe una edición reciente en I. GALINDO MATEO y otros, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura de José García Hidalgo*, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2007.

77. Sí se ha analizado esta relación en la época anterior, véase M. FALOMIR, op. cit.

78. S. SALORT PONS, M. J. LÓPEZ AZORÍN, B. NAVARRETE PRIETO, «Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 296, Madrid, 2001, p. 393-424.

La siguiente estancia es el tocador, allí predominan los grabados sobre los lienzos, ocho laminas embutidas de pasta, dos láminas de piedra, una sobre tabla de la Magdalena y otra sobre cobre de San Francisco Javier. La última de ellas es la que más llama la atención. Se trata de una lámina sobre cobre de la Virgen con un círculo de flores, el consabido tema acuñado por Brueghel y Rubens y después difundido en infinidad de pinturas de devoción.

En la alcoba de la galería no encontramos pintura, solamente dos escritorios de palo santo y piedras embutidas con sus mesas embutidas de pasta, un baúl de terciopelo y seis bufetillos de estrado.

El cuarto del oratorio se hallaba ocupado por el apostolado de Esteban March. A éste debían acompañar otras pinturas menores, como un lienzo de los dos Vicentes, San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir. Además, hasta cuatro grabados sobre madera representando temas devocionales. También había pequeños muebles, como una urna con un Niño Jesús en su interior, un tocador de conchas y «chacalandana» y una mesa.

Contra lo que pudiera suponerse, en el comedor no se encontraba pintura de género, sino un lienzo de Nuestro Señor a la Columna y otro de Nuestra Señora de la Asunción.

Por último, en el oratorio había dos Cristos de marfil y un retablo de talla con un crucifijo de madera y frontal embutido de pastas.

El cuarto de la calle de la Xerea y los cuartos bajos dan la sensación de ser algo parecido a trasteros donde se acumulaban los enseres. En el cuarto de la calle de la Xerea, se guardaba un lienzo representando, al parecer, a la Iglesia Triunfante junto a camas, colgaduras, alfombras y setenta y cuatro sillas. En los cuartos bajos, junto a espejos, escritorios, mesas y goteras, además de «diferentes retratos viejos, arcones y cofres viejos», se guardaban hasta treinta y ocho lienzos. Entre ellos, se encontraban una serie de ocho de la historia de la creación del mundo, uno de la Escala de Jacob, una adoración de los Reyes, «un lienzo de Borrasca», un lienzo de San Vicente Ferrer predicando, seis pinturas sobre tabla de la vida de Cristo, un lienzo de San Vicente Mártir, «un lienzo de peñasco», «ocho lienzos de ermitaños», un lienzo de «arbolada» o seis retratos de caballeros.

El marqués de Villatorcas y la academia de pintura del Colegio de Santo Domingo

La existencia de la colección de pintura que el marqués de Villatorcas cedió a su hijo en el momento de su matrimonio con la condesa de Cervellón, la afición de padre e hijo a las academias y la situación de su casa frente al convento de Santo Domingo

nos hace plantearnos, a manera de hipótesis, la posible relación del marqués con la academia de dibujo y pintura que funcionaba en el convento de Santo Domingo de Valencia desde antes de 1667. Al parecer, a esta academia concurrían artistas que daban clases teóricas y prácticas ante un público de pintores, además de caballeros y eclesiásticos. No es difícil imaginar entre aquéllos que, de manera esporádica, frecuentaron la academia a José de Castelví.

Testimonios de esa academia son la cartilla con las *Fundamentales reglas de Pintura por las quales llegara uno a ser muy ducho pintor* (1674), escrita por Vicente Salvador Gómez como director o académico mayor⁷⁴, el *Memorial de la Academia de Valencia a Carlos II* (1686)⁷⁵ y las citas del pintor José García Hidalgo en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (1691). Éste último da testimonio de su paso por la academia afirmando que «Tiene esta ciudad el convento suntuoso de Predicadores, Cátedras de todas ciencias, y también un Aula muy capaz en donde los Pintores hazen sus Academias, y allí asistíamos Castellanos, y Valencianos, con algunos Cavalleros, y Eclesiásticos, que por afición, y curiosidad concurrían a dibuxar, ver, y oír; mas la oposición, y emulación virtuosa bastó a que siete, u ocho años que estuve, huviesse Academias, de suerte que todas las noches avía dos, una de los Valencianos, y otra de los Castellanos, y los Domingos y Fiestas se juntavan todos en el General de dicho Convento, y los días de San Lucas se celebrava con grande autoridad una plausible Fiesta del Santo Evangelista, con Missa, Sermón, Música de la Seo, y Aniversario el siguiente día; lo qual dura, y creo de la afición, y constancia de los gallardos espíritus Valencianos, que tendrá permanencia».⁷⁶

Apenas se ha intentado hasta ahora establecer una relación entre el tipo de academia reunida en el convento de Santo Domingo y las academias de carácter literario o científico⁷⁷. A este respecto, tal vez resulte interesante apuntar que, en el inventario de la biblioteca de Vicente Salvador Gómez (1678), aparecen, además de textos italianos de carácter académico, como los *Avisos del Parnaso*, de Trajano Boccalini, un ejemplar del *Sol de Academias o Academia de Soles*, celebrada en casa de Don Basilio Castelví en 1658 y a la que ya nos hemos referido⁷⁸.

La pintura en los discursos académicos

La colección que nos ocupa no es sencillamente la de una familia con posibilidades económicas de adquirir pintura de calidad, sino la de un círculo intelectual formado en torno a academias literarias y de carácter científico. El grupo de eruditos valencianos nos recuerda el ambiente italiano que propicia el

trabajo de pintores en apariencia tan dispares como Caravaggio o Poussin, donde las pinturas forman un conjunto indisoluble con la biblioteca, se estudia la antigüedad y se está al día de los avances físico-matemáticos en un ambiente nobiliario en el que la erudición no está exenta de sentido lúdico.

Más arriba, se ha apuntado que la llegada de paisajes, floreros y bodegones para el Buen Retiro en los años treinta fue la causa del auge de este tipo de pintura en las colecciones particulares⁷⁹. Es evidente que, en el caso de la colección del marqués de Villatorcas, ésta responde al gusto de una familia muy determinada que forma parte de un círculo intelectual preocupado por el estudio de la antigüedad y de las ciencias físico-matemáticas. En un círculo como el del marqués de Villatorcas, y sobre todo en el de la academia que su hijo formó en torno a Manuel Martí, no es extraño que, en el gusto por el bodegón, existiese también una cierta evocación de la antigüedad clásica. No eran allí desconocidos textos como las *Imagines* de Filóstrato o la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo y sabemos que los bodegones eran habituales en la decoración de algunas bibliotecas, según ha señalado Aterido «a manera de reposiciones materiales de un cuadro a partir de su relato»⁸⁰.

Pero, sobre todo en el entorno del marqués, eran habituales los discursos acerca de los problemas planteados por la visión. Sabemos que, en algunas de las reuniones académicas de la Valencia de la época, el microscopio presidía la mesa, y José Ortí y Moles dedicó uno de sus discursos al microscopio, afirmando que «Todos los hombres, dice Aristóteles, desean saber, de cuyo glorioso anhelo nace la estimación de los sentidos, y mucho más el de la vista, por ser este el que más nos manifiesta el conocimiento, y diferencia de las cosas»⁸¹. Hay que recordar que Corachán redactó un manuscrito titulado *Modus fabricandi componendique telescopia et microscopia* y en Valencia ya lo había utilizado Crisóstomo Martínez en su *Atlas Anatómico*. El mismo Ortí y Moles había dedicado otro de sus discursos a la perspectiva, incluyendo veladas alusiones a Copérnico. Corachán (1661-1741) había redactado, hacia 1690, sus *Avisos del Parnaso*, en el que recreaba de manera literaria la sociedad científica soñada por los intelectuales valencianos⁸² y en los que el segundo *Aviso* está dedicado precisamente a la luz, que «no es cualidad sino sustancia o efluencia de tenues corpúsculos del cuerpo luminoso»⁸³.

Solamente en un caso encontramos, en los textos académicos, una alusión directa a la pintura. Entre los discursos de la Academia del Alcázar, se conserva uno correspondiente al 21 de abril de 1681, titulado *¿Qué arte es más esencial en una República para el Celsísimo Alcázar?*⁸⁴. Al margen del interés general del texto, nos interesa en esta ocasión resaltar el papel que, en el escrito, se asigna a la pintura. En un primer razonamiento, se afirma

que: «Si reparo en la pintura, encuentro en el regimiento del pincel dibuxado el más vivo gobierno de una República quieta, pues del vario color de los genios se forma un acorde compuesto, en que puede la destreza de el arte unir amistades de lo blanco con vecindades de las sombras que ni aquél se des- pinte, ni se desluzcan éstas, tomando todo el vulgo de los colores en la República de la tabla un pacífico diseño para escuela de la imitación». Sin embargo en la segunda parte del texto la imaginación esgrime la irónica conclusión de que el arte más esencial en una república es el de saber mentir y desde ese punto de vista y con respecto a la pintura dice que «la más perfecta pintura consiste en saber mentir en la lisura de una tabla los fingidos lejos de las sombras y las aparentes cercanías de los claros; y está más perfecta, quando más engaña la vista»⁸⁵.

Aunque podamos pensar que nos encontramos ante un mero ejercicio de retórica, no está de más destacar la concepción de la pintura como arte de la imitación que tiene como objetivo el engaño, en apariencia dejando de lado el objetivo narrativo tradicional de la pintura de historia y volviendo la mirada de manera clara a los nuevos géneros que se habían ido imponiendo desde principios de siglo, como el paisaje y sobre todo el bodegón. La afirmación de los alcazaristas, aunque expuesta, como era su costumbre, en un discurso a medio camino entre lo serio y lo cómico, inevitablemente recuerda la definición de Galileo de la pintura como «aquella facultad que con la luz y la sombra imita la naturaleza»⁸⁶, de esta manera inserta la colección que nos ocupa en un ambiente de estudio del mecanismo de simulación del natural, donde existe un cierto gusto por la pintura capaz de engañar al ojo del espectador.

Las pinturas de borrascas, peñascos o arboledas que están reseñadas en la colección, los lienzos de ermitaños como pretexto para representar un paisaje y la pintura de ruinas que aparece una y otra vez, no hace sino volvernos a llevar a un tipo de pintura de género que había comenzado a ser habitual en las colecciones reales hacia 1630, pero que en pocas colecciones particulares aparece con la densidad con lo que lo hace en la del marqués de Villatorcas. Podríamos decir que, a partir de la colección, se pueden detectar sus gustos y casi seguir su biografía, los intereses literarios y la afición por el teatro en la «estancia del Faetón», la estancia mallorquina a través de los lienzos de Bestard. Se trata, sin duda, de una colección escogida, en la que, por un lado, se hace ostentación de los temas y, por otro, de los autores. No estamos hoy en disposición de saber hasta qué punto las atribuciones del inventario serían sostenibles hoy en día, y la historia de la dispersión de la colección es demasiado compleja para ser abordada por ahora, pero, sin duda, nos ayuda a entender mejor un círculo cultural en gran parte todavía por conocer.

79. M. MORAN, F. CHECA, *El coleccionismo en España*, Cîte- dra, Madrid, 1982, p. 283.

80. A. ATERIDO, op. cit., p. 28.

81. *Papeles varios en prosa ma- thematicos, políticos y jocosos a diferentes asumptos*. Escritos por Dn. Joseph Ortí y Moles y copiados por un sobrino suyo. Dn. Joseph Vicente Ortí y Ma- yor, Biblioteca Serrano Morales, 6564, p. 79-97.

82. V. NAVARRO BROTONS, «Descartes y la introducción en España de la ciencia moderna», en *La Filosofía de Descartes y la fundación del pensamiento moderno*. Sociedad Castellano- Leonesa de Filosofía, Salamanca, 1997, p. 240.

83. J. LÓPEZ CRUCHET, «Avisos del Parnaso (1690). Modernidad filosófica y fantasía literaria: Corachán y sus *Anales del Semi- nario de Historia de la Filosofía*, vol. 23 (2006), p. 181-195.

84. Véase nota 1.

85. Texto reproducido por P. Mas i Usó, op. cit., p. 523-527.

86. Sobre las implicaciones de esta afirmación en el marco de la cultura romana, véase J. BÉR- CHEZ, M. GÓMEZ-FERRER, *Arte del Barroco*, Historia 16, Ma- drid, 1998, p. 10-12 y 83-86.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Donación del marqués de Villatorcas a su hijo Juan Basilio Castelví con motivo de su matrimonio con la condesa de Cervellón (fragmento).

P.P.V., Prot. 2578. Not. Vicent Guill, 25 de febrero de 1702⁸⁷.

- . Otrosi las tapicerías alajas y joyas que se expresan en la memoria que se sigue.
- . Primo dos camas la una de palo santo y la otra de madera quatro colgaduras de cama, una de damasco verde otra de gasa blanca bordada otra de la china y otra de tafetán carmesí y amarillo.
- . Catorce almohadas de estrado de terciopelo y damasco carmesí.
- . Doce almohadas de terciopelo y damasco carmesí.
- . Tres alfombras una grande y dos medianas.
- . Catorce espejos con guarniciones doradas y dos guarniciones de cristal.
- . Seis escritorios grandes de evano y vidrios pintados.
- . Dos escritorios de palo santo y piedras embutidas para estrado.
- . Dos niños de Nápoles, con sus urnas de cristales.
- . Dos escaparates de coral.
- . Una lamina de bronze y coral.
- . Seis bufetes embutidos de pasta.
- . Una tapicería de Flandes historiada que consta de ocho piezas.
- . Seis reposteros y un dosel bordados de matices sobre raso verde.
- . Dos alfombras grandes y tres pequeñas de Sicilia afelpadas.
- . Nueve quadros grandes de Batallas de mar y tierra de Carlos y Cornelia La Valle con guarniciones doradas.
- . Un quadro de los enemigos del alma de Tempesta.
- . Un quadro del arca de Noe del Boni
- . Tres quadros del Españolito, uno de San Francisco Xavier, otro del Nacimiento y otro de la Piedad Romana.
- . Dos quadros uno de San Pedro y otro de la Magdalena de Españolito.
- . Un quadro de San Anton y San Pablo del cavallero Mathias.
- . Un quadro de San Pablo de Jacinto Brandi
- . Un quadro de San Tiago de la Valle
- . Un quadro del cavallero Maximo de Lucrecia
- . Un quadro pequeño de Nuestra Señora, Jesús, y San Joan.
- . Un quadro de san Anastasio y otro de Nuestra Señora del Cartujo.
- . Seis quadros grandes de varias historias de la escritura de Estevan March y otro del mismo prolongado.

- . Veynte payses de tierra y marina de buenas manos de Italia.
- . Un apostolado de Estevan March.
- . Cinco quadros de arboles y frutas al natural de excelentes manos de Italia.
- . Quatro quadros de cocina de muy buena mano de Italia.
- . Todos los dichos tienen guarniciones doradas; ay tambien hasta doce o quince quadros grandes y pequeños de varias manos, quatro laminas, una de Nuestra Señora, otra de Christo, otra de la Magdalena y otra de la Adoración de los Reyes estas son para sobre los bufetes.
- . Una lamina de Nuestra Señora del Populo para el doselito de la cama, otras tres para lo mismo con guarniciones de bronze y piedras.
- . Varios tapices antiguos bien tratados para colgar tres o quatro piezas.
- . Seis sillas de damasco verde.
- . Seis docenas de sillas de nogal y vaquetas nuevas con clavazon dorada.
- . Ocho bufetes de nogal.

Inventario de los bienes muebles de los Exmos. Señores Condes de Cervellón.

S. f. A.H.N. Sección Nobleza, C. 178, D. 7.

En la pieza de los arcos

- . Un lienzo de los enemigos del alma de 10 y 8 de Tempesta con guarniciones doradas.
- . Dos payses prolongados de las ventanas con guarniciones corladas.
- . Un lienzo grande historiado de Sn. Franco. de Paula con guarnicion dorada.
- . Tres lienzos con guarniciones doradas, el uno de Sn. Franco. Xavier, el otro del Nacimto. y el otro de la Piedad Romana, de Españolito.
- . Otro lienzo con guarnicion dorada de Boni de la historia del Arca de Noe.
- . Quatro lienzos de cocina con guarniciones doradas de 4 y 5 de mano italiana.
- . Cinco lienzos prolongados grandes, con guarniciones corladas, el uno de Moisés, otro del Martirio de San Pedro, otro del de San Pablo, otro el lavatorio de Xpto. A los Apostoles, otro de San Bernardo.
- . Dos espejos grandes con guarniciones doradas y cordones de seda nacar.
- . Seis goteras de talla corlada y follajes.
- . Dos bufetes embutidos de pastas de mano de los estudiantes mallorquines.
- . Tres mesas de nogal.

En los atajados

- . Seis escritorios grandes de evano, y vidrios pintados.
- . Cinco cuadros de arboles y frutas a lo natural de mano italiana.

87. Conocemos dos copias de esta donación. El documento original de donación fue capitulado con el notario Tomás Bravo el 24 de febrero de 1702, un protocolo notarial hoy perdido. El inventario se repite en la capitulación matrimonial con la condesa de Cervellón, al día siguiente, 25 de febrero de 1702, con el notario Vicent Guill, que es el

documento que reproducimos. En el fondo Fernán Nuñez del A.H.N., Sección Nobleza, C. 154, D. 22, en el legajo de documentos alusivos al testamento del marqués de Villatorcas, José de Castelví, se conserva la «Nota de las alhajas que se destinaron a la parte del Señor conde en la Capitulación Matrimonial del día 25 de febrero de 1702».

- . Seis lienzos grandes de batallas de Mar y tierra de varios y Cornelio la clave con guarniciones doradas.
- . Un lienzo del cavallero Maximo de Lucrecia.
- . Un lienzos de San Francisco de Assis de 6 y 5 con guarnicion dorada y otro de San Franco. de Paula también con guarnicion dorada.
- . Un lienzo de Borrasca del Mar de 12 y 8 con guarnicion dorada.
- . Quatro payses con guarniciones doradas de 10 y 8.
- . Dos payses prolongados con guarniciones doradas.
- . Dos mesas embutidas de pastas.
- . Diez goteras de puertas y ventanas.
- . Un bufere de nogal.
- . Nueve lienzos muy viejos unos con guarniciones y otros sin ellas.
- . Tres lienzos prolongados con guarniciones corladas de sobre ventanas.
- . Tres lienzos ruynes medianos en quadro con guarniciones corladas.

En el cuarto de la Alcoba

- . Quatro espejos pequeños con guarniciones de talla doradas.
- . Tres pinturas pequeñas de Bastart con guarniciones corladas.
- . Dos batallas la una de mar y la otra de tierra con guarniciones doradas de mano italiana.
- . Un lienzo de San Pablo de Jacinto Brandi con guarnicion dorada.
- . Un lienzo de Santiago con guarnicion de Follaje dorada, de la Valle.
- . Un lienzo pequeño con guarnición dorada y negra de talla de Nuestra Señora, Jesús y San Juan.
- . Dos lienzos pequeños con guarnicion dorada, y negra de talla, de Nuestra Señora, Jesús y San Juan.
- . Dos lienzos pequeños con guarniciones doradas, el uno de San Anastasio y el otro de Nuestra Señora de mano del Cartuxo.
- . Un lienzo de San Antonio y San pablo del Cavallero Mathias con guarnicion dorada.
- . Dos lienzos el uno de San Pedro y el otro de la Madalena, de Españolito.
- . Una pintura sobre tabla de Susana con guarnición de follaje dorado.
- . Dos mesas negras altas con sus cajones.
- . Otra mesa de nogal.
- . Dos mesitas de nogal para comer en la cama, embutidas de evano, marfil y concha.
- . Cinco goteras de talla corlada.
- . Dos laminas sobre madera, la una de Sn. Juan Bautista y la otra d eSn. Juan Evangelista con guarniciones doradas.
- . Una lamina sobre cobre guarnicion de evano negro.

En la librería antigua

- . Una lamina del Ecce Homo sobre cobre con guarnición de evano negro.
- . Un lienzo de una ruyna con guarnición corlada de 6 y 5
- . Treynta y cinco lienzos de diferentes santos y varones Itres de la casa de Cervellon con guarniciones corladas

de 6 y 8 el uno largo, que solo tiene un rotulo que les explica.

En la antesala

- . Doce lienzos de 4 y 5 con guarniciones de color de nogal, y perfiles corlados de Sto. Domingo, San Ambrosio, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Cayetano, Nra. Sra. Del Carmen, San Joseph, San Lorenzo, San Estevan, San Jeronimo, San Juan y San ONofre.
- . Un lienzo con guarnicion negra de San Lucifero.
- . Dos retratos de los Itres. Señores Marqueses de Villatorcas don Joseph de Castellvi y Doña Guiomar.
- . Una mesa de nogal.
- . Cinco goteras de talla corladas.

En la pieza verde

- . Dos espejos con guarniciones de cristal grandes.
- . Dos mesas embutidas de pasta.
- . Siete lienzos grandes, con guarniciones viejas negras de varias historias de la escritura de Estevan March.
- . Un lienzo de 4 y 6 con guarnición negra de Santo Thomas de Villanueva.
- . Otro lienzo de San Antonio de Padua con guarnición corlada de 4 y 5.
- . Un lienzo de la Concepción con guarnición negra de 5 y 7.
- . Dos payses de 6 y 4 con guarniciones negras.
- . Dos payses pequeños de 2 y 3 con guarniciones negras y corladas.
- . Quatro goteras de talla corladas y pintadas.
- . Dos lienzos de ruynas de 5 y 4.
- . En la pieza del Faetonte
- . Siete payses de diferentes santos ermitaños.
- . Ocho lienzos apaysados de cazas de diferentes animales.

En la Galería

- . Ohco espejos cn guarniciones de talla doradas los dos y seis en quadro.
- . Dos niños de Nápoles con susurra de cristales, concha, y evano con sus mesas de lo mismo, y talla dorada.
- . Dos escaparates de concha, marfil y evano con sus mesas correspondientes.
- . Dos urnas negras con sus cristales y bufetes negros.
- . Otras dos urnas negras con talla dorada y mesas correspondientes y cristale sy en una de ellas una imagen de San Juan.
- . Un lienzo del crucifijo de 6 y 8 con guarnición dorada.
- . Dos lienzos de 6 y 10 con guarniciones doradas, el uno de San Onofre y el otro de San Jerónimo.
- . Un lienzo de la cena en casa del Fariseo de 6 y 8 de mano de Rubenes con guarnicion dorada.
- . . Un lienzo de 5 y 4 con guarnición dorada de la Familia Sagrada.
- . Cinco payses prolongados de ruynas para encima las ventanas con guarniciones corladas.
- . Diez goteras corladas y pintadas de talla de puertas y ventanas.

En el tocador

- . Seis taburetes de tixera con sus cubiertas bordadas.

- . Ocho laminas embutidas de pasta con guarniciones negras, unas mayores que otras.
- . Dos laminas de piedra con guarniciones negras.
- . Una lamina sobre tabla de la Madalena, otra sobre cobre de San Franco. Xavier con guarnicion negra.
- . Tres lienzos pequeños, los dos unas Borrascas de mar, y el otro dos corderos.
- . Una lamina sobre cobre de Ntra. Señora con un circulo de flores y guarnicion negra.
- . Tres goteras corladas.

En la alcoba de la Galeria

- . Dos escritorios de Palo Santo y piedras embutidas para estrado con sus mesas embutidas de pasta.
- . Un Baúl de terciopelo, clavaçon dorada, con tres cerrajas y gavetas.
- . Seis Bufetillos de estrado.

En el cuarto del Oratorio

- . Un apostolado de 5 y 6 con guarniciones negras de Estevan March.
- . Tres laminas sobre madera, las dos con guarniciones negras, y la otra negra, y colorada, la una del Nacimiento de Xpto. la otra de la Virgen y la otra de la Presentacion.
- . Una lamina sobre madera con guarnicion negra de dos palmos en quadro de Nra. Señora de los Dolores y Xto.
- . Una urna pequeña con un Niño dentro con sus cristales.
- . Un tocador pequeño de conchas y chacalandana.
- . Tres laminas sobre cobre guarniciones negras de los quinze misterios del Rosario.
- . Un lienzo de los dos Vicentes.
- . Una mesa de color de nogal.

En el comedor

- . Un lienzo de Nuestro Señor a la Columna de 4 y 10 sin guarnicion.
- . Un lienzo de Nra. Señora de l Asumpcion con guarnicion negra y perfil colorado de 6 y 10.

En el oratorio

- . Dos Imágenes de Xpto. de marfil, el uno en la Cruz y el otro en el Sepulcro.
- . Un retablo de talla con un crucifijo de madera, y frontal embutido de pastas.

- . En el cuarto de la calle de la Xerea
- . Un lienzo grande de 8 y 12 con guarnicion dorada al parecer de la Iglesia triunfante.
- . Una gotera de talla corlada y pintada.
- . Dos camas de campo. La una de palo santo y la otra de Aladern.
- . Tres colgaduras de cama la una de damasco verde, la otra de gaza blanca, y la otra de la china.
- . Seis alfombrillas para las paredes de seda de Sicilia.
- . Una alfombra vieja.
- . Seis sillas de respaldo de damasco verde muy usadas.
- . Sesenta y ocho sillas de baqueta clavaçon dorada usadas.

En los cuartos baxos

- . Quatro espejos grandes con guarniciones negras.
- . Dos escritorios embutidos de marfil y conha con sus mesas.
- . Tres mesas de nogal.
- . Ocho lienzos de 5 y 4 con guarniciones corladas de la historia de la creación del mundo.
- . Otro lienzo apaysado de la escala de Jacob con guarnición dorada
- . Dos lienzos pequeños con guarniciones negras.
- . Un lienzo de 5 y 6 de al Adoración de los reyes sin guarnición.
- . Un lienzo de borrasca con guarnición negra y colorada de 7 y 5.
- . Un lienzo de San Vicente Ferrer predicando con guarnición negra de 5 y 7.
- . Siete pinturas sobre tabla con guarniciones negras de la vida de Xto.
- . Un lienzo de Sn. Vicente Martyr de 4 y 5 sin guarnicion.
- . Una gotera de talla corlada.
- . Un escritorio de tapade pino y una mesa de color de nogal.
- . Dos mesas de nogal.
- . Un lienzo de peñasco de 6 y 5 sin guarnicion.
- . Ocho lienzos de hermitaños con guarniciones negras y corladas muy viejas.
- . Un lienzo viejo con guarnición negra de arboleda.
- . Seis retratos de diferentes cavalleros de varias familias.
- . Un escritorio embutido de evano y marfil con su mesa correspondiente.
- . Una mesa de nogal.
- . Diferentes retratos viejos, arcones y cofres viejos.